

# Hvem er Jonas Wergeland?

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
av Olav Løkken Reisop

Institutt for litteratur, områdestudier og språk  
Det humanistiske fakultet  
Veileder: Tone Selboe

UNIVERSITETET I OSLO

September 2012

## *Sammendrag*

Med denne oppgaven ønsker jeg å besvare spørsmålet *Hvem er Jonas Wergeland?* ved å lese Jan Kjærstads trilogi om Jonas Wergeland – *Forførreren* (1993), *Erobreren* (1996) og *Oppdageren* (1999) – i lys av Georg Lukács' *Romanens teori* (1920). Anvendt på Jonas Wergeland vil den litteraturhistoriske utledningen Lukács foretar – beskrivelsen av en transcendentall hjemløs verden, hvordan han knytter dette til fremveksten av romanen som sjanger, og hvordan han ser særlig dannelsesromanen som et forsøk på å lindre meningsløsheten – forhåpentligvis kunne gi noen svar på hvem Jonas Wergeland er, eller i det minste hvilke(t) *jeg* han leter etter, og i hvilken grad hans verden, et Norge i etterkrigstid og frem til tusenårsskiftet, fremstår som helhetlig og sluttet, slik den antikke verden fortonet seg for eposets helter.

Forsøket på å besvare spørsmålet *Hvem er Jonas Wergeland?* får i all hovedsak to spor: Ett spor peker mot dannelsesromanen, eller konstitusjonen av den *moderne* roman i sin alminnelighet, og følgelig mot en form-/sjangerdiskusjon som har til hensikt å type- og sjangerbestemme trilogien. Det andre sporet søker, om ikke det rent overfladiske svaret på spørsmålet, så i hvert fall en noe mer konkret utledning av hvem Jonas Wergeland ligner, hvor litterære forelegg kan gi en forklaring på hvem og hva som skjuler seg bak overflaten, masken eller ansiktet Jonas Wergeland – og det på en måte som trolig kan tilbakeføres til det første sporet angående romanen som sjanger.

## *Takk*

Jeg ønsker å rette en stor takk til Tone Selboe for inspirerende veiledning, og ikke minst for å ha introdusert meg for Georg Lukács' *Romanens teori* høsten 2007, i forbindelse med emnet «1800-tallsromanen: Dannelse og desillusjon».

## *Innhold*

### Innledning 1

*Ansiktet Jonas Wergeland 3*

*Synoptiske biografier 5*

*«Lukácsevangeliet» 8*

### Verdens lys 14

*Faust og fjernsyn 15*

*Fiksstjerner 18*

*Religionserstatning 23*

### Trilogiens typologier 29

*Selvvalgte eventyr 32*

*Selvfordypelse 40*

*Læreårene – en tredje mulighet 56*

### Epos og roman 77

*Opphavsmann og fødselshjelper 79*

*Formene 87*

*Hjemland 94*

### Litteratur 103

# Innledning

*Hvem er Jonas Wergeland?* Spørsmålet – som naturligvis har blitt stilt Jan Kjærstad i lanseringsintervjuer, samt i en rekke anmeldelser av trilogien, romanene *Forførerer* (1993), *Erobreren* (1996) og *Oppdageren* (1999)<sup>1</sup> – kan selvfølgelig forstås utelukkende overfladisk, som et ønske om å få vite hvem han er, hva som kjennetegner ham som romanperson og hva som er hans fremste egenskaper.<sup>2</sup> Men forsøket på å besvare spørsmålet på denne måten vil straks avsløre leserens tilkortkommenhet, eller kanskje heller hvordan romanene motsetter seg enhver entydig beskrivelse av Jonas Wergeland. Nettopp dette kan trolig hevdes å være blant trilogiens viktigste temaer å undersøke: hvordan enhver biografis siktemål om å portrettere et menneske sannferdig synes å være ikke bare en umulig oppgave, men også et rent uhyrlig prosjekt, en løgn (M:680), samtidig som trilogiens mange og motstridende historier om Jonas Wergeland uttrykker en sterk tiltro til «skjønnlitteraturens korrigerende mulighet», slik Jan Kjærstad selv betegner det i et essay med den samme tittelen (M:736).

Fremfor å finne ut hvem som skjuler seg *bak* navnet «Jonas Wergeland», kan navnet i seg selv synes å inneholde en ledetråd til hvordan spørsmålet bør besvares: «På en tilskyndelse satte han også inn en ‘W.’ mellom navnene, ‘Jonas W. Hansen’, skrev han og oppdaget at han hadde skapt seg et nytt navn; at én bokstav kunne være nok til å forandre alt, på samme måte som en ‘u’ foran noe alminnelig blir til noe u-alminnelig» (E:147). Jonas Wergeland heter opprinnelig Jonas Hansen, men tar bestemoren, Jørgine Wergelands etternavn for å bli mindre ordinær. Etterhvert som han gjør suksess med tv-serien *Å tenke stort*, blir også Wergeland hans

---

<sup>1</sup> Kildehenvisningene vil bli forkortet på følgende måte: *Forførerer* (Kjærstad 1993), F; *Erobreren* (1996), E; *Oppdageren* (1999), O; *Kjærstads matrise* (2007) (som er en samleutgave, «med bonusspor», av Kjærstads tidligere essaysamlinger: *Menneskets matrise* (1989), *Menneskets felt* (1997) og *Menneskets nett* (2004)), M.

<sup>2</sup> Blant annet stiller Kaja Korsvold Kjærstad dette spørsmålet (i reportasjen «Siste bok om mediegyru Wergeland») i *Aftenposten* den 05.09.1999 i forbindelse med lanseringen av trilogiens siste bind; og Per Buvik skriver i *Bergens Tidende* («Fortellinger og sammenhenger») den 28.09.1993, i forbindelse med en meningutveksling i avisen, at tittelen på hans anmeldelse (før desken endret den til «Jan Kjærstads mesterverk» (02.08.1993)) var opprinnelig «Hvem er Jonas Wergeland?».

eneste etternavn, men det alminnelige utgangspunktet ser han likevel ikke ut til å komme unna: «[...] Jonas Wergeland, eller Jonas *Hansen* Wergeland, som hans motstandere yndet å kalle ham» (F:9). Dermed blir initialene enten «JHW» eller «JWH», og sett under ett er veien kort til det dobbeltbunnete «J-H-W-H». For som det heter i Andre Mosebok er «JHWH» et ordspill som både betyr Jahve (Jahweh) og «jeg er».<sup>3</sup>

Forbindelsen mellom Jonas Wergeland og gudsnavnet er opplagt helt sentral for romanene. Ikke bare kommenterer Jonas Wergeland selv at «initialene, JWH, så usedvanlig kraftfulle ut, nesten guddommelige» (E:147); Jonas Wergeland kan også leses som en slags moderne Moses, som en som leder et folk ved hjelp av sin berømte tv-serie *Å tenke stort*, hvis tittel er hentet fra Ibsens kjente søknad om diktergasje: «‘den Livsgjærning, der staar for mig som den vigtigste og fornødneste i Norge, den, at vække Folket og bringe det til at tænke stort’» (F:256). Navnet hans må – åpenbart nok – også leses i sammenheng med Bibelens beretning om Jonas i Hvalen («Når Jonas som liten gikk inn i et orgelhus og så alle pipene rundt seg, fablet han ofte om å befinne seg i magen på en hval» (O:122)). Dessuten kan Jonas Wergeland betraktes som en kristusskikkelse, slik Gudmund Rask Pedersen gjør i sin lesning av trilogien, «Jan, Jonas og Jesus»: «Ecce homo, ‘se dette mennesket’, som det hedder gentagne gange gennem værket, når det peges hen på Jonas med de samme ord, som Pilatus bruger, da han langfredag fører Jesus ud for folket» (Rask Pedersen 2009:107). Med basis i dette foretar Rask Pedersen en utledning av trilogien etter et velkjent teologisk skjema, hvor *Forførreren*, *Erobreren* og *Oppdageren*, blir til henholdsvis «[s]kabelse, syndefald [og] forløsning», «[l]iv, død [og] oppstandelse», eller «[j]ul, påske [og] pinse» (Rask Pedersen 2009:111).

Til tross for at Rask Pedersens lesning både fremstår som både elegant og potensielt eggende, kan den likevel vise seg å være i konflikt med første romans mest sentrale spørsmål: «Så hvordan henger et liv sammen?» (F:24, 104, 160, 215, 221, 279, 311, 368, 446). Hyppigheten, det at spørsmålet nærmest fremstår som et refreng, antyder at det heller finnes mange, jevnbyrdige hypoteser, fremfor et dogmatisk svar eller en konkluderende syntese som én gang for alle kan utsi hvem som er Jonas Wergeland. Men den trinnvise oppstillingen av trilogien (etter det bibelske skjemaet) avdekker samtidig leserens – eller helt generelt menneskets – behov for å trekke logiske slutninger, få bildet til å gå opp, syntetisere, hvor umulig det enn måtte være. Oppstillingen kan dessuten hevdes å stå i sammenheng med hvordan dannelsesromanen søkte en slik dialektisk fremstilling av et menneskes forløp, eller av

---

<sup>3</sup> «I Andre Mosebok trer personen Moses fram. I kap. 3 presenterer Gud seg for ham som Jeg er. På hebraisk danner dette verbet et ordspill med gudsnavnet JHWH» («Innledning til Andre Mosebok», Bibelen 2011 [litteraturutgaven]).

den delen av livet hvor søken etter en helhet og en fattbar kjerne var som mest intensivt, slik Georg Lukács definerer sjangeren i *Romanens teori* (1920) (Lukács 2001:67).<sup>4</sup> Anvendt på Jonas Wergeland vil den litteraturhistoriske utledningen Lukács foretar, og som ligger til grunn for hans definisjon av dannelesesromanen, forhåpentligvis kunne gi noen svar på hvem Jonas Wergeland er, eller i det minste hvilke(t) *jeg* han leter etter; for uansett hvor mye trilogien motsetter seg å svare entydig på et slikt spørsmål, kan problemstillingen like fullt leses i tilknytning til en slik søken, noe Jonas Wergelands initialer alene synes å betegne: for «jeg er» kan like gjerne som et postulat leses som et spørsmål, «er jeg?», eller mer presist, «hvem er jeg?», med andre ord som den eksistensielle grublingen som kan hevdes å danne grunnlaget for dannelsesromanen ved inngangen til 1800-tallet.

Spørsmålet *Hvem er Jonas Wergeland?* får dermed i all hovedsak to spor: Ett spor peker mot dannelsesromanen, eller konstitusjonen av den *moderne* roman i sin alminnelighet,<sup>5</sup> og følgelig mot en form-/sjangerdiskusjon som har til hensikt å type- og sjangerbestemme trilogien. Det andre sporet søker, om ikke det rent overfladiske svaret på spørsmålet, så i hvert fall en noe mer konkret utledning av hvem Jonas Wergeland ligner, hvor nettopp litterære forelegg (som de allerede nevnte bibelske skikkelsene) kan gi en forklaring på hvem og hva som skjuler seg bak overflaten, masken eller ansiktet Jonas Wergeland – og det på en måte som trolig kan tilbakeføres til det første sporet angående romanen som sjanger.

### *Ansiktet Jonas Wergeland*

En rent «overfladisk» tilnærming til Jonas Wergeland kan likevel være med på å styrke forbindelsen til dannelsesromanen. Først som hallomann, som utelukkende et ansikt, som ren overflate på en tv-skjerm, og siden som opphavsmann til fjernsynsserien *Å tenke stort*, synes Jonas Wergelands karrierevalg å betone brytningen mellom underholdning og dannelses, iakttagelse og deltakelse, slik spenningsfeltet antakelig kan polariseres: «Jonas Wergeland, en mann som [...] i en tid da tv tilsynelatende bare ønsket å tilfredsstille menneskenes laveste

---

<sup>4</sup> Kildehenvisningen til den norske oversettelsen av *Romanens teori* av Georg Lukács (2001) vil bli markert med «L» i teksten; den tyske originalversjonen *Die Theorie des Romans* (1920) vil bli markert med «L0» (denne vil bli benyttet i de tilfeller hvor den norske oversettelsen – hvor formfullendt og poetisk den ellers måtte være – synes å gjengi en tolkning av originalen som enten overser nyanser eller ser seg nødt til velge et meningsinnhold fremfor et annet; av hensyn til lesbarhet vil også disse sitatene bli oversatt, men her med vekt på den betydningen av ordet/ordene som er mest i samsvar med det som belyses i sammenhengen).

<sup>5</sup> Her må *moderne* ikke forveksles med *modernistiske/modernismens* romaner; med *moderne* siktes det derimot til 1700-tallets fremvekst av romanen som sjanger, og altså til forskjell fra hvordan enkelte av den greske antikkens verk kan ligne eller foregripe den moderne romanen (Lothe m.fl. 1999:40). Dessuten betegner «*moderne roman*» i denne sammenhengen romanen slik den kan defineres som vesensforskjellig fra eposet, som en «genre som fremdeles er i sin tilblivelse» (Bakhtin 2003:119).

behov, plutselig sto fram og viste [...] alle [...] at fjernsyn kunne høyne deres dannelse» (E:9). For Jonas Wergeland dreier det seg ikke om påtrengende didaktikk eller et forsøk på å presse mest mulig kunnskap på seeren, snarere har han et ønske om å så en kime hos sitt publikum, vekke fantasien, eller rett og slett «'[...] lære seerne å tenke stort.」'» (F:494). Slik forsvarer i hvert fall Jonas Wergeland selv sin storstilte satsning under et direktesendt debattprogram, beskrevet i trilogiens første bind, *Forføreren*. For dette må han tåle kross kritikk fra sin kanskje argeste motstander, kusinen og journalisten Veronika Røed, som hevder at Jonas har forsøkt å narre – eller nettopp *forføre* – hele det norske folk:

«Du tar feil på to viktige punkter, Jonas Wergeland. For det første lærer ikke fjernsynet folk å tenke stort. TV lærer folk å tenke *flatt*. TV reduserer alt til todimensjonale bilder, og appellerer nesten utelukkende til én sans: synet. Alt som vises på TV blir automatisk forflatet.» Jonas kan ikke annet enn å beundre hennes overbevisende gester, hennes elegante drakt, hennes perfekte sminke, hennes uslåelige blanding av sex appeal og seriøsitet. «Og for det andre, og mer vesentlig, tar du grunnleggende feil når du bruker ordet 'lære',» sier hun, nesten vennlig, som til en tungnem person. «Fjernsynet kan aldri bli noe annet enn pur underholdning. Du gjør deg skyldig i en grandios overvurdering av mediet. Du har ikke lært folk noe som helst. Du har moret dem. Du har redusert et knippe berømtheter til fiffig atspredelse. Ikke noe mer.» (F: 494)

Til tross for at han på dette tidspunktet i fortellingen har så å si hele nasjonen mot seg, tv-seere, publikum, kusinen, kameramenn og programlederen Audun Tangen, klarer han likevel å snu situasjonen ved å gjøre rede for intensjonene bak fjernsynsserien. Jonas Wergeland forklarer at han bare har ønsket «å gi menneskene nye øyne» (F:510), gi dem en flik av helheten, «den *beste*, mest overraskende, forenklingen, den som med størst virkning kunne redusere selv et komplisert liv til forståelige kjernefigurer» (E:48) – og ikke minst har han ønsket å fortelle: «'Jeg er ikke prest,' sier Jonas, 'jeg er en forteller [...]'» (F:512).

Det samme kan sies om Kjærstad. Skjønt han har teologisk embetseksamen, er han ingen prest, men en forteller som nettopp forsøker noe av det samme som sin hovedperson: gi leserne fragmenter som de selv kan sette sammen til nye helheter, og ikke minst «stille [sic] spørsmålstegn ved etablerte forestillinger» (F:499), slik Jonas Wergeland karakteriserer tv-seriens grunntanke. Den gjennomgående tematikken i romanene handler også om skråsikkerhet, om hvordan «den norske rase [...] tok samtidens teorier for gitt, regnet dem for urokkelige sannheter» (F:499), enten det dreier seg som flokkmentalitet, politiske orienteringer eller de felles forestillingene et folk gjør seg om sine helter. Dette kommer tydelig frem i forbindelse med Jonas Wergelands program om Knut Hamsun: «'Historier handler ikke om hva som er godt eller ondt, men om godt *og* ondt. [...] Historier handler [...] dypest sett om å gi mennesker nye øyne, slik at man kan se verden annerledes. Nettopp dette handlet Hamsun-programmet om.'» (F:509-510). Med dette utsagnet forsøker Jonas Wergeland å forsvare seg mot kusinens kritikk, men det kan like gjerne leses som en implisert poetikk, både generelt, for



romanen som sjanger, og spesifikt for hvordan trilogien forsøker å noe av det samme. Akkurat slik Jonas Wergeland har sett seg lei på tradisjonelle psykologiske portretter og ønsker å tilby en annen mulighet enn den «gamle, gode logikken, som er sann fordi den er gjenkjennelig og trygg» (F:508), opererer trilogien med et lignende «fiendebilde». Her finnes ingen entydige sannheter, ingen fullstendige forklaringer, men kun alternative bilder av den portrettede, noe som uttrykkes helt eksplisitt med trilogiens første setning (foruten det fiktive «Forlagets forord»): «La meg fortelle en annen historie» (F:9). Dette er Kamala Varma's ord, det er hun som er den fiktive fortelleren i og av *Forføreren*, og det er derfor hennes versjon av Jonas Wergeland leseren først blir kjent med.

### *Synoptiske biografier*

Innenfor fiksjonsuniverset blir Kamala Varma's uortodokse biografi utgitt på et tidspunkt da bokmarkedet synes oversvømmet av mer tradisjonelle psykologiske portretter av Jonas Wergeland, på et tidspunkt da det norske folk, som en følge av disse tilsynelatende uklanderlige biografiene, har en sementert oppfatning om hvem som er Jonas Wergeland: «Jeg kan forstå at mange tror de kjenner Jonas Wergeland til bunns, siden han nådde høyder av berømmelse som ytterst få, om noen, nordmenn har vært i nærheten av» (F:9). Jonas Wergeland er ikke bare kjent for sin suksess med tv-serien, hans ry skyldes også at han er dømt for drapet på sin kone. Kamala Varma har derimot ikke til hensikt – slik det antydes at de forgående biografiene har hatt – å redusere Jonas Wergeland til en enkel hypotese om hva som kan ha gjort ham til en morder. Isteden søker hun en forklaringsmodell hinsides skyldspørsmålet og demonstrerer samtidig at det ikke finnes noen enkle svar på spørsmålet: «Så hvordan henger et liv sammen?»

Til svar tegner hun, samt trilogiens øvrige biografer/fortellere, alternative bilder av Jonas Wergeland. Bare titlene alene – *Forføreren*, *Erobreren* og *Oppdageren* – vitner om fortellernes vesensforskjellige perspektiver, noe som kanskje blir aller tydeligst – vendingen vekk fra skyldspørsmålet til tross – i deres forsøk på å forklare Margretes død. Svært forenklet kan dette oppsummers på følgende måte: Fortelleren av *Forføreren*, Kamala Varma, beskriver det som et mord utført av fremmede, og Jonas Wergeland er følgelig uskyldig: «[...] og du skjønner nå, endelig, at det er rasister som har besøkt huset ditt mens du var borte, for å ta hevn, tenker du, for å verne om det norske, [...] antakelig nynazister, tenker du, Lugeran pekte dithen, var et klart bevis, et visittkort» (F:473). Fortelleren av *Erobreren*, Rakel, Jonas Wergeland's søster, mener tilsynelatende at dommen Jonas soner for drapet på sin kone medfører riktighet, men er mer opptatt av å forstå hva det er som har gjort ham i stand til å drepe – «Hvordan blir man en morder?» (E:154) – vel å merke uten å gi et entydig svar.

Samtidig forsøker hun å redde ham: «[...] jeg har helt til nå [...] næret et hardnakket håp om at Jonas Wergelands historier fortalt i denne nøye uttenkte orden ville kunne munne ut i noe annet – som om du, hvis du fulgte en alternativ rute inn i labyrinten, kunne unngå å møte monstret i midten» (E:441). Kristin, Jonas Wergelands datter, fortelleren av *Oppdageren*, søker en tredje forklaring: selvmordet. Farens bekjennelse peker snarere på skylden han føler for ikke å ha avverget Margretes død: «Jeg sto naken, med en mugge i hånden, og iakttok hvordan hun banket hodet i murveggen. Jeg ønsket å oversette synet til noe fornuftig. Men bak alt visste jeg: Det var et skrik. Et skrik om hjelp forkledd som meningsløs handling» (O:173-174). Selv om den tredje og siste romanen dermed synes å fremstå – i tråd med hva Rask Pedersen ser ut til å hevde – som en syntese, en slags tredje mulighet som gir både Kamala Varma og Rakel rett, kan heller ikke denne leses som noen endelig sannhet; motivet for å fortelle er neppe mer tydelig enn hos en datter som har til hensikt å renske farens navn (og samtidig søke en forsoning med morens bortgang). Derfor må romanenes motstridende fortellinger heller regnes som jevnbyrdige, og dermed like sanne eller feilaktige; «den gamle, gode logikken» ser med andre ord ut til å være tilbakelagt.

Sett under ett fremstår trilogien – hvor forskjellig romanenes perspektiver enn måtte være – også som tre «biografier» med et felles, nærmest synoptisk siktemål om å bestride den sementerte, allmenne oppfatningen av Jonas Wergeland. Som «biografier» skiller dermed trilogiens perspektiver seg vesentlig fra de allerede «eksisterende» biografiene, liksom forut for *Forførereren*, og det medieskapte bildet «[...] hvor hans person, hans sjel så å si, ble foldet ut like imponerende og grundig som disse finurlige, utbrettbare illustrasjonene til menneskets anatomi» (F:9). Dette innebærer ikke at Jonas Wergeland portretteres (utelukkende) som forfører, erobrer eller oppdager i de enkelte romanene; selv om hver roman har sin distinkte lød, preget av sine respektive fortellere, problematiseres – eller kanskje til og med oppløses – hans identitet innenfor én og samme roman, slik han allerede i *Forførereren* fremstår med karakteristika fra de to påfølgende romanene:

Ikke for det, turen var planlagt og målet var valgt mye fordi det var et av de få stedene på verdenskartet hvor han ikke hadde plassert en rød knappenål for å markere en form for personlig *erobring*, men også fordi han trodde det majestetiske ved stedet ville kunne inspirere ham i siste fase av forberedelsene til det nye prosjektet. Og Jonas likte seg umiddelbart, likte å være her, midt i det som for drøye hundre år siden var en hvit flekk på kartet, det vil si på europeernes kart, på et sted som var oppkalt etter en hvit *oppdagelsesreisende* og som – det skjønner alle – en gang vil få et annet navn. (F:25, min uthevn.)

Forsvaret for det mangetydige og paradoksale henger nøye sammen med Kjærstads uttalte kritikk av biografisjangeren, eller mer nøyaktig med hans kritikk av biografiens angivelige sannhetsgehalt (særlig i norsk sammenheng), slik han uttrykker det i essayet «Biografiens løgn» (opprinnelig publisert i *Aftenposten* (27.01.00) i forbindelse med en debatt om

biografisjangeren): «Grunnen til at vi så naivt tror at en biografi gir et sant bilde av sitt objekt er en manglende norsk tradisjon for alternative livsskildringer» (M:681). Kjørstads kanskje viktigste poeng er at biografien aldri vil bli kvitt sitt «element av diktning» (M:685), noe som selvfølgelig kan leses i forlengelse av den gamle positivismedebatten, og som et uttrykk for en postmodernistisk grunnholdning. Kanskje langt viktigere må bemerkningen leses i sammenheng med den nevnte tiltroen til «skjønnlitteraturens korrigerende mulighet». For selv om trilogien om Jonas Wergeland ligner biografien som sjanger (om enn med en ukonvensjonell kronologi), dreier det seg like fullt om skjønnlitteratur, slik det fiktive «Forlagets forord» i *Forførreren* sterkt betoner: «Selv om det følgende bygger på biografiske data som enhver kan undersøke holdbarheten i, er det like åpenbart en *roman*, med alle de friheter og muligheter som ligger i denne sjangeren» (F:8). Grepene blir derfor kanskje mer å regne som en slags virkelighetseffekt, som en del av den gjennomgående tematikken knyttet til sannhet og innbilningskraft, evnen til å tenke annledes, og til vanskelighetene med å beskrive et menneskelivs forløp.

Problemene knyttet til biografiens sannhetsgehalt kommer kanskje aller best til syne i trilogiens andre bind, *Erobreren*. Den fiktive forfatteren, en professor og biograf, uttrykker eksplisitt hvordan han strever med å utforme sitt portrett av Jonas Wergeland: «Det måtte være biografiens dypeste målsetting [...]: å forklare hva dette demoniske ved Jonas Wergeland besto i. Og kanskje var det av den grunn jeg ble sittende fast [...] i alt materialet jeg hadde samlet, ettersom det på ingen måte lot meg øyne noe svar på spørsmålet» (E:123). Løsningen kommer til ham som en velsignelse: En mystisk kvinne, som skal vise seg å være Jonas Wergelands søster, Rakel, dukker plutselig opp og forteller ham sin versjon av historien om broren, og gjør det dermed mulig for biografen å føye egne biter til fortellingen, assosiativt, på ren innskytelse, og endelig utforme sin biografi: «‘Du ville kanskje ikke tro dette om meg, professor, men jeg ser det faktisk som min *plikt* å hjelpe deg. At et heltebilde er knust, betyr jo ikke at det er umulig å sette det sammen igjen, om enn til et annet bilde.’» (E:124). Igjen er det «skjønnlitteraturens korrigerende mulighet», fortellingen, eller rettere sagt: det å *fortelle*, som fremstår som nøkkelen til å forstå Jonas Wergeland, forvandle inntrykket av ham, men kanskje også for å forvandle ham som menneske: «Jeg har alltid trodd det må kunne gå an å fortelle de samme historiene i en ny rekkefølge og komme fram til et annet mål, slik evolusjonen ville frembringe andre vesener om den fikk ta til på nytt, fra begynnelsen, selv med identiske forutsetninger» (E:441).

I *Norsk idéhistorie (bind VI)* vektlegger Trond Berg Eriksen at troen på fortellingens styrke er blant trilogiens viktigste budskap å fremme: «Man kan bli den man er,» skriver Eriksen, «både ved å skape og være gjenstand for fortelling» (Eriksen m.fl. 2003:134), og

fremhever at Kjærstad viser at «narrativiteten er allmektig» (Eriksen m.fl. 2003:134). Selv om dette henger nøye sammen med biografisjangeren, vitner en slik tiltro til fortellingens formende potensiale kanskje enda mer om tilknytning til dannelsesromanen og hvordan den beskriver protagonistens dannelsesprosess under påvirkning av reiser, kultur og vennskap, slik også Jonas Wergelands dannelse er avhengig av innflytelse fra tilsvarende hold. Forholdet til dannelsesromanen og biografisjangeren er på ingen måte motsetninger, snarere tvert imot da dannelses- og utviklingsromanen, helt generelt, låner trekk fra biografisjangeren: «Utviklingsromanen er i utgangspunktet en individuell historie, en biografi; dens kollektive korrelat er den historiske roman [...]» (Øhrgaard 1999:227).

Om forskjellen mellom utviklingsroman og dannelsesroman kan det presiseres at utviklingsromanen trolig favner noe videre, og at dannelsesromanen kan betraktes som en «[...] mer innadvendt, kanskje mer filosofisk [...] variant av utviklingsromanen» (Øhrgaard 1999:226-227). Dannelsesromanen er en sjanger «som oppstod [...] da individet i hvert fall teoretisk kom til å bety stadig mer: da tidligere religiøse bindinger og standgrenser begynte å smuldre opp; og da det derfor ble viktigere enn før å undersøke hva som egentlig skjedde med et ungt menneske [...] som tråde inn i livet» (Øhrgaard 1999:227). Følgelig er det vanlig å regne Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96) som det kanskje mest sjangerkonstituerende verket (Lothe m.fl. 1999:40; Øhrgaard 1999:226), kanskje først og fremst fordi romanen innvarsler et annet syn på dannelse enn tidligere: «[...] da jeg bare er borger, må jeg ta en egen vei, og jeg skulle ønske du ville forstå meg. Jeg vet ikke hvordan det er i andre land, men i Tyskland er det bare adelsmannen som har mulighet til å skaffe seg en viss allmenn, jeg kan vel si personlig utdanning» (Goethe 2003:268). Tradisjonelt problematiserer dannelsesromanen derfor hvordan samfunnsutviklingen får en ødeleggende virkning på menneskelige forhold (Adorno 2006:57), ikke ulikt hvordan trilogien om Jonas Wergeland tar for seg kritikkverdige forhold ved den norske folkesjelen, eller hvordan «[d]en norske identiteten blir det dynamiske flettmønster av fortellinger som vever seg rundt hovedpersonen Wergeland» (Eriksen m.fl. 2003:135).

### «Lukács-evangeliet»

Samlet sett virker det fruktbart å skulle besvare spørsmålet *Hvem er Jonas Wergeland?* ved å lese trilogien i lys av Georg Lukács' *Romanens teori* (1920) – et litteraturteoretisk verk som kanskje mer enn noe annet forsøker å klassifisere (dannelses)romanen ved å redegjøre for forholdet mellom individets ånd og den ytre, fysiske virkelighet og hvordan heltens sjel fremstilles som enten for trang eller for vid for dens omverden (L:79).

Romantypologien Lukács opererer med lener seg i stor grad på Hegels dialektiske verdensbilde slik det særlig kommer til uttrykk med *Åndens fenomenologi* (1807). Her beskriver Hegel hvordan utviklingen av selvbevissthet henger nøye sammen med virkelighetsforståelsen: «Selv om denne verden er blitt til gjennom individualitet, er den noe umiddelbart fremmedgjort for selvbevisstheten, og har for den form av urokkelig virkelighet» (Hegel 2007:268). Verden, samfunnet, kulturen er med andre ord skapt av alle og hver enkelt, men for individet er ikke denne helheten fattbar som noe annet enn en abstrakt forestilling. Ånden må derfor finne seg selv og bli identisk med den guddommelige ånd, med helheten; individet må vinne sin tilhørighet (Krogh 2007:238).

En tilsvarende konflikt mellom individ og samfunn synes å være et tilbakevendende problem for Jonas Wergeland: «Og det var dette som gjorde ham desperat: tanken på bare å være én i massen. Å leve et liv som alle andre, være fanget i denne sirkelen, det helt forutsigelige, grå, kjedelige. Og samtidig skjønnte han hva han ville: Være et unikum. Noe helt annet enn resten av hopen» (F:336). Sannsynligvis må dette behovet for å skille seg ut leses i sammenheng med hans higen etter berømmelse, hans ønske om å skape seg et navn, gjennom tv-serien, som påfallende nok handler om andre norske historiske skikkelser som selv har oppnådd stjernestatus: «Trådene han knyttet sammen, dreide seg om å få ambisjoner, om det mysteriet at et menneske den ene dagen kan slentre omkring og være tilfreds med livet, mens det neste dag blir rammet av en uutslukkelig trang til å gjøre noe, være noe, *skape seg et navn*» (E:142). Med denne varianten av dikterkallet fremstår bøkene samtidig som kunstnerromaner, slik de også forstås som en variant av utviklingsromanen, men der hvor den tradisjonelle kunstnerromanen beskriver hovedpersonens ferd frem mot virkeliggjøringen av ambisjonene, beskriver fortellingene om Jonas Wergeland også hans undergang. Dermed antydes også en slags problematisering av sjangerens vesenstrekk. Om det er mulig å spore en tydelig, kronologisk utvikling i både tradisjonelle kunstner- og dannelsesromaner, motarbeider trilogiens springende oppbygning – forbindelsene som går på tvers av tradisjonelle årsakssammenhenger – denne måten å beskrive et menneskeliv på som et rettlinjert biografisk forløp: «[...] jeg vet at alle eikene går fra periferi til sentrum og at kronologi ikke er kausalitet» (F:66), slik Kamala Varma uttrykker det. Dette må nødvendigvis leses i sammenheng med den øvrige motstanden mot konvensjonelle, såkalte realistiske, psykologiske portretter.

Med denne gjenstridigheten blir det tydelig at bruken av Lukács' *Romanens teori* – som vektlegger dannelsesromanens biografiske forløp og som søker en nærmest ugjendrivelig typebestemmelse av romanpersonene den beskriver – også medfører en viktig innsigelse: Vil ikke Lukács' stringente kategorisering føre til en reduksjon, eller til og med gjøre vold på en

trilogi hvis hovedanliggende synes å være fremstillingen av det sammensatte mennesket? Om Lukács' egne advarsler fra forordet til utgaven fra 1962 – om at metoden kan bli en «tvangstrøye som begrepsmessig gir et fullstendig fortegnet bilde» (L:11) – legges til den første innvendingen, kan hele anvendelsen synes fåfengt allerede fra begynnelsen av. Men dette er innsigelser som både kan og bør imøtegås: Når det gjelder trilogiens impliserte menneskesyn, troen på at enhver «har mange identiteter» (M:246), så må det kunne tenkes en bruk av Lukács' romanteori som sidestiller de ulike «sjelstypene» og anvender dem parallelt, fritt, samtidig – slik det her vil forsøkes (særlig under kapittel to, «Trilogiens typologier») – fremfor å tvinge Jonas Wergeland inn i ferdigsydde, trange habitter. Når det gjelder den aldrende Lukács' egne formaninger, kan det være fristende å innta en holdning ikke ulik den Ernst Bloch inntar når han «påberoper seg *Romanens teori* i sin polemikk» (L:15) mot den eldre Lukács, og dermed antyde, om enn forsiktig og ydmykt, at det er den unge Lukács, hvis utgangspunkt er en «permanent fortvilelse over verdens tilstand» (L:10), som her vil benyttes.

Lukács' angivelige utgangspunkt for å skrive *Romanens teori*, det politiske klimaet og hans «fortvilelse», fordrer at også de historiske forutsetningene tas til etterretning: Ikke bare stod han ansikt til ansikt med et Europa i oppløsning – «utbruddet av den første verdenskrig og den virkning de sosialdemokratiske partiers krigsvillighet hadde på den vestreorienterte intelligentsia», ønsket om tsarismens undergang og «hohenzollernes og habsburgernes fall» – også den vestlige sivilisasjonens innvirkning så ut til å bekymre ham (L:9). I tillegg var han i ferd med å orientere seg vekk fra Kant, mot Hegel – men uten å endre sin holdning til «de såkalte 'åndsvitenskapelige metoder'» (L:10) – og følgelig mot «en tankeverden av storslagne synteser, både på det teoretiske og det historiske området» (L:11).

Utgangspunkt her er selvfølgelig et ganske annet: Norge etter den andre verdenskrig og frem til tusenårsskiftet, slik det beskrives i trilogien om Jonas Wergeland, danner bakteppet for denne analysen. Følgelig ligger det litterære grunnlaget nærmere både i tid og sted enn hva det gjorde for den «syntetiserende» Lukács. (Kanskje kan dette sees på som en nødvendighet: Syntesen, det store sveipet, fordrer en større avstand, mens det nære og hjemlige best lar seg skue gjennom analysen, gjennom oppdelingen av verkets allerede gitte helhet.) Likevel vil antikkens himmelhvelving få en fremtredende rolle i denne sammenhengen, både av rent romanteoretiske grunner (fordi den danner basis for Lukács' romanteori), men like mye som en konsekvens av intertekstuelle forbindelser. Kort og godt synes trilogien gjennomsyret av referanser til gresk mytologi (mer om dette siden), så vel som at den tematiserer det som antakelig kan betegnes som moderne mytologier – for å skjele til Roland Barthes' *Mytologier* (1957), og hvordan han reflekterer over samtidige myter i «fransk dagligliv» (1999:9) – i et

forsøk på å forstå det trivielle som noe meningsfullt, underliggjøre tilsynelatende døde objekter og fenomener, og nærmest opphøye det som tilsynelatende virker verdslig og meningsløst.<sup>6</sup>

Lukács' nedslag i litteraturhistorien, særlig 1800-tallets store romaner (hvis *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96) for enkelthets skyld regnes til 1800-tallet), retter også en innsigelse mot poetikk og litterære konvensjoner: Hvordan kan en teori som i så sterk grad baserer seg på realismen (Balzacs *La Comédie humaine* og Gustave Flauberts *L'Éducation sentimentale*) og dens forelegg si noe vesentlig om norsk, samtidslitteratur som befinner seg hinsides den klassiske realismens normer (særlig hva komposisjon og karakterskildringer angår)?

I flere av Kjærstads essays, blant annet i «For en organisk litteratur» og i «Realisme anno 1987» (begge fra *Menneskets matrise* (1989)), argumenterer Kjærstad ettertrykkelig mot nettopp den realistiske tradisjonen, i den forstand at han vurderer kriterier om sannsynlighet, hvorvidt litteraturen er virkelighetstro eller ikke, som styrt av moteretninger. Like fullt påpeker han samtidig nødvendigheten av realistiske elementer: «Romanen må bevare balansen mellom å være en kjent tekst, noe konvensjonelt og tradisjonelt, og en ukjent, av-automatiserende tekst, noe fornyende» (M:118-119). Det er med andre ord en ensidig bruk av «realistiske» konvensjoner, uten innslag av noe nytt, det som potensielt kan virke underliggjørende, som nedvurderes. Isteden ser Kjærstad det som et kvalitetstegn at romanen inneholder elementer av realisme, romantikk og metafiksjon: «Det er min hensikt å polemisere mot at realisme og romantikk [...] så ofte påstås å utelukke hverandre, og mot at metalitteraturen blir betraktet som noe helt nytt. Jeg vil hevde at god litteratur, til enhver tid, må inneholde alle tre aspektene» (M:107). Påstanden underbygger han ved blant annet å vise til nettopp hvordan *L'Éducation sentimentale* ikke bare bærer realismens emblem, men også romantikkens og metafiksjonens kjennetegn. Det finnes blant annet flere henvisninger til Balzacs Rastignac som er med på styrke romanens metafiksjonelle karakter – eller som Kjærstad også poengterer i det allerede nevnte essayet «For en organisk litteratur»: «Flauberts personer er ofte Balzacs personer skildret i sine nederlag istedenfor i sin suksess. Hos Flaubert får Balzac-romanen preg av en som-om-modell, et grunnlag for spill» (M:111). Med en slik forståelse av *L'Éducation sentimentale*, hvor både selvrefleksive og realistiske (så vel som romantiske) elementer blir vektlagt, innebærer Lukács' bruk av Flaubert ikke nødvendigvis at en anvendelse av *Romanens teori* er forbeholdt realismens romaner.

---

<sup>6</sup> Med dette har jeg ikke til hensikt å drive idelogikritikk beslektet med hvordan Barthes avdekker at massekulturen reproducerer det borgelige system av ideer og tenkning – en slik lesning er det rett og slett ikke rom for i denne oppgaven. Likevel er det kanskje å håpe på at lesningen av Jonas Wergeland-trilogien vil belyse – om enn underforstått og indirekte – at neppe noen fenomener kan anses for å være naturlige, uforfalskede og bestandige til evig tid.

Det kan dessuten fastslås at Lukács, slik han fremstår i *Romanens teori*, ennå ikke er blitt «realismens store apostel» (M:562), slik Kjærstad selv betegner det i essayet «Evangeliet etter Lukács», og at *Romanens teori* nesten kan «lignes med et apokryft, for ikke å si psevdepigrafisk, skrift som Lukács på sine gamle dager bare motvillig innlemmer i sin kanon» (M:568). Selv om Lukács lener seg sterkt på den realistiske tradisjonen, er fokuset likevel ikke på stilistiske virkemidler, setningsnivå eller «referensielle»<sup>7</sup> detaljer, men på heltens forhold til omverdenen, hvorvidt hans eller hennes «bevissthet og sinn er for trangt eller vidt innstilt i forhold til den verden han møter» (M:566); menneskets verdslige liv, deres transcendentale hjemløshet, lengselen etter en gudegitt plass under stjernene; og – ikke minst – på form, romanens form, hvordan det filosofiske tankegodset, selve verdensanskuelsen, ikke bare manifesterer seg på meningsplanet, men også – eller kanskje heller *særlig* – i formen: «Formen avslører verdenstolkningen» (M:572), skriver Kjærstad i det samme essayet om Lukács, og fortsetter med å fremheve hvordan «[de] litterære formene er selve det menneskelige forsøk på å gi livet mening og betydningsinnhold» (M:572). Videre gjør Kjærstad rede for flere innvendinger knyttet til Lukács' anvendelse av den hegelianske modellen – og sjangerteorien dette medfører – selv om han hele tiden fastholder at *Romanens teori* må være «noe av det mest bemerkelsesverdige, noe av det mest åpnende, som noen gang er skrevet om romanen» (M:568). Blant annet trekker Kjærstad frem hvordan problemstillinger knyttet til «romanen som metafysikk», «romanen som verdensanskuelse» og «romanen som form» kan utgjøre ansatser til en ny bruk av Lukács' teoriverk. Sett under ett kan alle disse problemstillingene leses som et uttrykk for menneskets søken etter mening og enhet i en gudløs verden, og de kan kanskje sammenfattes i følgende påstand: «Romanens form springer ut av spenningen mellom trangen til totalitet og menneskets fremmedgjorte situasjon» (M:572).

Men hva er form i denne sammenhengen? Det finnes neppe en dekkende definisjon for hvordan Lukács bruker begrepet, men at hans forståelse av form har med sjangerinndeling å gjøre, er det liten tvil om – ikke i betydningen sjanger som i forskjellen mellom epikk, lyrikk og drama, men for å skille mellom de ulike undersjangrene av romanen: abstrakt idealisme, desillusjonsromantikk og dannelsesroman.<sup>8</sup> Slik inndeler han sin romantypologi i ulike romanformer, og slik definerer han henholdsvis *Don Quijote*, *L'Éducation sentimentale* og *Wilhelm Meisters* ... – romanene som utgjør skjelettet i Lukács' romanteori, samt sammenligningsgrunnlaget for denne analysen (særlig i kapittel to, «Trilogiens typologier»).

---

<sup>7</sup> Slik Barthes en del år senere (1968) skal omtale «[d]den betydningsløse notasjon» (Barthes 2003:74).

<sup>8</sup> Forskjellen mellom disse romanformene/undersjangrene vil bli utdypet i kapittel to, «Trilogiens typologier».



I tillegg knyttes formbegrepet direkte til det metafysiske: «[...] romanens form er som ingen annen et uttrykk for denne transcendentale hjemløshet» (L:33). «Form» blir med andre ord både et snevrere begrep enn sjanger, samtidig som det også rommer en videre betydning knyttet til verdensanskuelse. Noe forenklet kan det derfor se ut som om Lukács' formbegrep betegner romanen i vertikalplanet, altså fra undersjanger, romanens typologi, til tapet av Gud, mens hans bruker sjanger mer tradisjonelt, i horisontalplanet for å avgrense romanen fra eposet (hvilket vil utgjøre den sentrale diskusjonen av kapittel tre, «Epos og roman»). Lukács ser dessuten ikke romanens form utelukkende som en konsekvens av tapt verdensorden, men synes nærmest å opphøye formen per se til religion; som Kjærstad også påpeker i det samme essayet, er det ikke langt fra å se romanformen som et uttrykk for «transcendental hjemløshet», til å slutte at «formen er Gud, eller at formen blir et substitutt for Gud i en verden forlatt av Gud» (M:578). Det er i hvert fall tydelig at denne «hjemløsheten» søker sin lise (noe som vil bli utdypet i kapittel én, «Verdens lys»), og for Lukács ser løsningen ut til å finnes i romanens form.

Med denne forståelsen av litteratur (og for så vidt for kunst i vid forstand), viser Lukács hvordan han betrakter litteraturens kanskje viktigste egenskap som en måte å tenke i og om verden. Slik tolker også Kjærstad ham: «Enhver skjønnlitterær tekst uttrykker en verdensanskuelse. Alle andre litterære diskusjoner er forpostfektninger for denne egentlige diskusjonen» (M:570-571). Veien synes med andre ord å være kort fra livssyn til poetikk, eller omvendt: fra poetikk til religiøs overbevisning.

Med tanke på hvordan Kjærstad argumenterer for betydningen av Lukács' «apokryfe verk», og hvordan dette igjen mer enn antyder en kobling til eget forfatterskap, virker det derfor langt fra fåfengt å skulle anvende *Romanens teori* på trilogien om Jonas Wergeland. Like fullt: dersom man allerede fra begynnelsen av bestemmer seg for en utvungen bruk av denne teorien, gir man kanskje den gamle Lukács delvis rett:

[...] hvis man griper til den for å orientere seg, bruke den som veiviser, vil resultatet bare bli en enda større forvirring. Som ung forfatter leste Arnold Zweig *Romanens teori* i håpet om at den ville hjelpe ham til å finne *sin* vei. Hans sunne instinkter ledet ham til, med rette, å avvise den helt og holdent. (L:19)

Men mellom fullstendig avvisning og uforbeholden avbikt, søker denne analysen en tilpasning av Lukács' sjangerteori som metode for å kaste nytt lys over trilogiens sammensatte helt: Jonas Wergeland.

## Verdens lys

«Å, la meg nok en gang få smake / den kval og lykke jeg har smakt: / Gi meg mitt hat, min elskovsmakt, / gi meg min ungdomstid tilbake!» (Goethe (Bjerke) 2002:36).<sup>9</sup> Med dette sitatet fra Goethes *Faust*<sup>10</sup> innleder Franco Moretti sitt verk om dannelsesromanen, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (1987); og med det retter han blikket mot det ubestridelig aller viktigste trekket ved 1800-tallets romaner: ungdom, ungdomstid, den perioden av livet som synes å være mest *dannende*. Videre fremhever Moretti hvordan 1800-tallets unge romanhelter skiller seg fra det klassiske eposests helter – som for eksempel Akilles, Hektor og Odyssevs – hvordan de alle fremstilles som middelaldrende menn; og Vergils Æneas, bærende på sin gamle og skrøpelige far, leiende på sin unge sønn, blir selve symbolet på å befinne seg på et mellomstadium i livet (Moretti 2000:3).

Paradigmet skal vise seg å være seiglivet (Moretti 2000:3); også Dante, om lag 1300 år senere, gjør sin reise «Midtvejs på vores vandring gennem livet» (Dante (Meyer) 2004:43). Først med Wilhelm Meister kommer omslaget; nå er det ungdomstiden per se som gir diktningen dens form og innhold. «Ungdom er så å si modernitetens ‘konsentrat’, symptomet på at verden heller søker mening i *fremtiden* enn i fortiden» (Moretti 2000:5, min overs.), skriver Moretti og viser hvordan dette henger nøye sammen med 1800-tallets sosiale mobilitet. Påvirket av Den franske revolusjon, hvordan de unge har vist at de kan gjøre opprør som faktisk fører til sosial og økonomisk omveltning, synes ungdom ikke lenger å være synonymt med «læretid», i hvert fall ikke i ordets opprinnelige betydning. For som det fremgår av «Meisters tilfelle, er ‘læretiden’ ikke lenger den langsomme og forutsigbare utviklingen mot farens arbeide, men snarere en prøvende utforskning av sosiale forhold» (Moretti 2000:4, min overs.). Med andre ord synes Moretti å hevde at det er «ungdomskultusen» som frembringer

---

<sup>9</sup> «Gib ungebändigst jene Triebe, / Das tiefe, schmerzenvolle Glück, / Des Hasses Kraft, die Macht der Liebe, / Gib meine Jugend mir zurück!» (Goethe 1966:14, l.194-197).

<sup>10</sup> *Faust – erster Teil* utkom første gang (i fullstendig utgave) i 1808.

dannelsesromanen, *bildungsromanen* – et begrep som hos Moretti favner både Wilhelm Meister og Frédéric Moreau. For Lukács kan det derimot se ut som om ungdomskultusen gir to forskjellige utslag: det ene i dannelsesromanen, hvor ungdomstiden blir viktig i egenskap av å være den formende perioden av livet; og det andre i desillusjonsromanen, hvor ungdomstiden snarere verdsettes i egenskap av å bære livets muligheter, og ikke minst nøre opp under nostalgien idet ungdomstiden er forbi: «Nederlagsdømt får protagonisten karakter av visnende ungdom» (L:101).<sup>11</sup> Men for dem begge utgjør *Wilhelm Meisters Lehrjahre* utvilsomt vannskillet.

### *Faust og fjernsyn*

Ungdomtidens betydning synes å bli enda tydeligere fremhevet med Faust. For hva er det han påkaller om ikke nettopp sin tapte ungdom? Og hvordan får han den igjen? Ved å inngå en pakt med djevel-skikkelsen Mefistofeles? For så vidt, men denne pakten gir først og fremst Faust evnen til å overskride «grensene for sin viten» (Dahl 1998:20). Det er først når han – riktignok også det ved Mefistofeles' hjelp – vender seg vekk fra kunnskapen, bøkene, litteraturen, språket, og heller søker verden, den konkrete og sanselige virkeligheten, stridsplassen for sin kjerne (Lukács 1979:194) – slik Lukács også fremholder i en annen sammenheng, *Goethe und seine Zeit* (1947) – at han vinner sin «udødelighet».

En tilsvarende higen etter ungdom ser også ut til å prege Jonas Wergeland, i hvert fall slik Rakel forstår sin bror (i *Erobreren*): «Sett at man var en erobrere – hva skulle man så erobre? Verden? Litt fred i sinnet? Et navn? Udødelighet?» (E:173). Men dette, i tillegg til den gjennomgående betoningen av hans unge år, er neppe nok til å fremholde noen forbindelse til Faust. Tydeligere blir det derimot dersom Jonas Wergelands store kjærlighet, etterhvert også ektefelle, Margrete, og ikke minst hennes skjebne, sammenlignes med hvordan Gretchen ofres til fordel for Fausts videre utvikling. For ikke bare er kvinnenavnene ulike varianter av det samme latinske kvinnenavnet Margarita (som forøvrig betyr «perle»); slik Faust må leve med skylden over å ha voldet Gretchens død, føler også Jonas Wergeland seg ansvarlig for

---

<sup>11</sup> Jeg vil ikke foreta noen fullstendig sammenligning mellom Moretti og Lukács romanteorier, men nøyer meg med å anvende Moretti for å understreke ungdomstidens betydning for dannelsesromanens tilblivelse (samt for å understreke forbindelsen til Faust). Likvel vil jeg nevne at Moretti åpenbart står i gjeld til Lukács, men at han er mer opptatt av sosial mobilitet og omveltning, enn sjelens mulige romlighet. Følgelig blir skillet mellom dannelses- og desillusjonsromanen av mindre betydning for Moretti; det er snarere de nasjonale forskjellene mellom romanene, og hvordan sosial mobilitet henger sammen med politiske forhold som vies oppmerksomhet; nettopp derfor blir et begrep som «parvenir» – dette å skulle komme seg opp og frem i verden – sentralt for Morettis forståelse av dannelsesromanen: «*Parvenir!* Den plutselige spredningen av denne metaforen indikerer et nytt steg i individets historie. Det gjenstår ikke lenger noe av den stendhalske autonomien, følelsen av å være bundet, tross løgn og kompromisser, til sitt eget 'hjertes lov'» (Moretti 2000:130, min overs.).

Margretes selvmord: «Jeg, en fordums livredder, sto og så på et menneske et drukne, uten å kunne gripe inn» (O:164). Med dette sikter Jonas Wergeland riktignok ikke til selvmordet, men til en gang han «ble stående [...] og se henne slå hodet i murveggen, langsomt, men uhyggelig regelmessig» (O:164). Sitatet må også kunne leses i en større sammenheng, som et varsel om Margretes skjebne, at han ikke evner å gjøre det rette, at han reiser når han burde bli («‘Kan du ikke bli hjemme? Bare denne ene gangen?’» (F:446)), at han er blind når det gjelder Margrete («Av alle blinde mennesker som vandret rundt på Jorden, var jeg den blindeste» (O:404)), og at dette er grunnen til at han finner sin kone død når han vender tilbake fra forretningsreisen: «Jeg bør kanskje legge til, i tilfelle noen ikke har gjettet det, at det er denne kvinnen som ligger død – de uten pietet for stundens alvor ville kanskje si ‘påkjørt’ – på gulvet foran Jonas Wergeland i dette øyeblikk [...]» (F:66).

Den største likheten – hvor usannsynlig det umiddelbart må virke – har kanskje heller med fjernsyn å gjøre, hvordan Faust og Jonas Wergeland ikke bare strever etter den mer eller mindre samme udødeligheten, men samtidig – som om det skulle være en konsekvens av en slik higen – vender seg vekk fra all verdens boklig lærdom, med andre ord hvordan de begge velger lyset fremfor studerkammerets dunkle levesett.

For hva er tv om ikke lys? Eller – som Friedrich Kittler skriver i essayet «Optiske medier – to forelesninger» – en stjerne: «Hvis det dreide seg om den rene skjære sannheten, måtte enhver forelesning om optiske medier begynne med å lovprise den stjernen som overhodet lar det jordiske få komme til syne som noe synlig» (2009:97). I det samme essayet gjør han rede for fjernsynets teknikk (140-141), særlig hvordan det tilsvarer «strukturen til selve netthinnen» (125), og bemerker hvordan tven, altså til forskjell fra skriften, ikke er avhengig av (indirekte) lys for å bli sett, men er lys (og lyd) i seg selv – skinnende og sanselig. «Skriften derimot», skriver Kittler i en annen sammenheng («Grammfon, Film, Typewriter – forord og innledning»),<sup>12</sup> «lagrer skrift, verken mer eller mindre» (2009:73).

I «Lærdomstragedien – Forspill på teateret» bemerker Kittler – også dette i sammenheng med språk, ord og lys, om enn mer indirekte tilkjennegitt – hvordan hele «[d]en tyske diktningen begynner med et sukk» (Kittler 2009:15). Det er selvfølgelig Fausts sukk – hans «Akk, nu har jeg i all min tid / studert med iver og nidkjær flid / jus, medisin og filosofi / og også – dessverre – teologi» (Goethe (Bjerke) 2002:45, min uthevn.)<sup>13</sup> – Kittler sikter til, selve øyeblikket hvor Faust vender seg vekk fra sine studier. Men som Kittler også påpeker,

---

<sup>12</sup> Alle Kittlers essay, artikler og (nedskrevne) forelesninger som jeg benytter meg av her, er på norsk utgitt samlet som *Mediefilosofi* (2009).

<sup>13</sup> «Habe nun, ach!, Philosophie, / Juristerei und Medizin, / Und leider auch Theologie / Durchaus studiert, mit heißem Bemühn» (Goete 1966:20, 1.354-357).

kommer dette sukket også i forbindelse med Fausts bestrebelser på å oversette Første Mosebok – en indirekte «*quest* etter det transcendentale signifikatet» (Kittler 2009:30), eller etter verdens lys, orienteringspunkter, stjernenes skinn (L:23) – om mer eller mindre det samme skal benevnes med Lukács' poetiske begreper. Likevel er det en vesentlig forskjell: Hvor for eksempel Lukács skriver om evnen til å handle, ved siden av evnen til kontemplasjon, som en forutsetning for forsoning og dannelselse, betoner Kittler «handlingen» i en annen sammenheng, at «papirarket som Faust skrev på, må [...] ha sett omtrent slik ut» (2009:31):

	handlingen
I begynnelsen var	<del>kraften</del>
	<del>meningen</del>
	ordet

(2009:31)

Med dette synes Kittler å rette oppmerksomhet mot Fausts hermeneutiske oversettelsespraksis, eller snarere hvordan «[t]ranscendentalsignifikatet, hvor fjernt fra språket det enn måtte være, oppstår teknisk eller grammatologisk av en sekvens av itererte overstrykninger» (31). Sagt på en annen måte synes Kittler å være opptatt av semiotikken, hvordan språkets tegnside har mistet forbindelsen med innholdssiden, og er følgelig mer opptatt av skriften som medium enn Fausts søken etter kjerne og ånd.

Men strengt tatt er dette likevel uttrykk for noe av det samme, i hvert fall om de hermeneutiske undersøkelsene sees i en større sammenheng: I artikkelen «Om den mimetiske evne» fremhever Walter Benjamin hvordan «[e]thvert ord er [...] onomatopoetisk» (1989:122). Ordene – i seg selv, og ikke bare i sammenstillingen, meningsdannelsen – blir derfor å forstå som bilder som (etter)ligner virkeligheten, og følgelig som reminisenser fra en tid hvor signifikat og signifikant var ett, hvor verden virket forståelig.

Det samme motsetningsforholdet mellom tv (lys) og litteratur (skrift) blir betont gjennom Jonas Wergelands aversjon mot tekst, særlig skjønnlitteratur, og at han ikke er en leser fremstilles da visse som hans kanskje aller største og mest skjebnesvangre last. Etter å ha funnet Margrete livløs på stuegulvet, åpner han endelig boken han fikk i gave av Margrete, *Victoria* av Knut Hamsun: «Og nå, da jeg åpnet boken for første gang siden jeg fikk den, oppdaget jeg at det lå flere tynne ark innimellom sidene» (O:404). Disse arkene, brev stilet til Jonas, er fulle av forklaringer, av «'Hvorfor'» (O:405), forsøk på å gi uttrykk for følelsen av å ha blitt sviktet, sveket, særlig med tanke på Jonas Wergelands tv-karriere, hans higen etter «udødelighet», å få seg et navn, bli ualminnelig. Sentralt i disse «brevene» står en episode fra barndommen, fra den første gangen Jonas og Margrete var kjærester, og hvorfor det den gangen ble slutt: «Jeg gjorde det slutt fordi jeg oppdaget at du ikke åpnet den boken jeg ga

deg» (O:405). Med andre ord mister Jonas Wergeland Margrete to ganger fordi han ikke leser *Victoria*, og med det innser han at avstanden til litteraturen – og konsekvensen det medførte – antakelig var hans største misgjerning: «Var dette min virkelige synd? At jeg ikke leste?» (O: 404). Men lenge før dette, mens han ennå er et barn, innvarsles om ikke de fatale følgene, så i hvert fall at han skal velge tv fremfor litteratur: «[...] selv om han ikke forsto overskriftene, så leste han mer enn nok ut av de fabelaktige bildene og la følgelig allerede her et solid grunnlag for sin skepsis til skrift – eller ikke skepsis, men en overbevisning om at den var overflødig, for bildene sa alt [...]» (F:104). Når tvens teknikk igjen legges til grunn, er det som om Jonas Wergeland egentlig sier at «*lyset* sa alt» og med det hevder at skriften kun er etterlevninger av en sluttet verdensorden; følgelig er det lyset som må søkes.

I forlengelsen av en slik tolkning blir lyset, denne første forutsetning og begynnelse for liv, et av trilogiens viktigste ledemotiv, et bilde på innsikt, opplysning og dannelse, samtidig som det i tillegg fremstår som et bilde på alle fenomeners dobbelte natur, en tredje og overskridende mulighet ved det å være menneske: «‘[...] lys synes å oppføre seg både som partikler og bølger. Så glem aldri at mennesket er flere ting, Jonas, som lyset; vi har både en partikkel- og en bølgemulighet. Minst. Hvilken sjanse! [...]» (F:98). Disse ordene, ytret av skuespilleren Gabriel om bord i den gamle redningsskøyta «Norge», henger nøye sammen med romanenes samlede gjennomgangstema om menneskets fasetterte identitet, fraværet av én enkelt kjerne eller én sannhet, men kan også leses som en kime til Jonas' forståelse av lyset som en hellig kraft i seg selv, som noe menneskene i alminnelighet, det norske folk særlig, higer etter idet de hutrende legger mørketiden bak seg: «På grunn av lyset, det strålende lyset. Og fra og med denne dagen anså Jonas Wergeland alltid dette som det beste trekket ved sitt folk: lengselen etter lyset, som ikke uten grunn manifesterte seg i påsken, i en religiøs høytid» (F:487).

### *Fiksstjerner*

Det er på Gaustatoppen, med snødekte vidder på alle kanter, at Jonas Wergeland når denne erkjennelsen, noe som på sikt skal utløse et skred av ideer. Likevel er det ikke høyfjellets klare himmel eller det flommende lyset over snøskavlene som alene frembringer Jonas' åpenbaringer. Om det ikke hadde vært for skiturens reisefølge, Sigrid A., og hennes varme, ville Jonas neppe tenkt i de baner: «[...] en varme som også frembrakte ild, en kreativ flamme i ham, som fikk det til å blusse opp i ham innvendig, slik at han *så* ting, opplevde noe i nærheten av visjoner eller erkjennelser, og som utvidet ham, lyste opp nye rom inne i ham» (F:486). Kanskje kan denne inspirasjonen leses som en variant av romantikkens ideal knyttet til kreativitet og

guddommelig begeistring, ennå som en forsiktig ulming, en latent prometeisk ild, klar til å stå i lys lue.

Fraværet av dette lyset, selve lengselen, er ikke desto mindre et uttrykk for en gudløs tilværelse, mangelen av et «tak» over hodet, eller en «transcendental hjemløshet», slik Lukács betegner dette tomrommet: «Salige er de tider hvor stjernehimmlen er et kart over alle farbare og ubønnhørlige veier og stiene synes belyst av stjernenes glans. Alt er nytt og likevel fortrolig, eventyrlig og likevel i besittelse. Verden er vid og samtidig som ens eget hjem» (L0:9, min overs.).<sup>14</sup> Med dette sikter Lukács til hvordan det antikke eposet («de tider») hadde en gudeverden til rådighet for diktningen, en overskridende forbindelse som ga livet og litteraturen mening, verden helhet og som skapte en felles fortolknings- og referanseramme for hellenerne, en forståelseshorisont som gjorde heltenes handlinger forståelige, referansene fattbare og «revnen mellom det indre og det ytre, [...] mellom jeg og verden, inkongruensen mellom sjel og gjerning» (L:23) fraværende. Stjernene skinte ikke bare på himmelhvelvingen *over* menneskene, men også *i* menneskene, «for ilden som brenner i sjelen er av samme vesensart som stjernene» (L:23). Verden er sluttet, mennesket har sin plass, stiene skinner, ingen vandrer alene.

En slik sluttet orden hvor alle verdens navn, myter og legender er kjente, ser ut til å være et av Jonas Wergelands viktigste forsetter med tv-serien *Å tenke stort*. Rettere sagt forsøker han å skape en felles referanseramme (for nordmenn) ved å portrettere norske, historiske skikkelser, og selv betegner han denne ambisjonen i et ordelag som fremhever tv som et metafysisk, hjemlig lys: «Kanskje det var derfor jeg begynte med fjernsyn: for å kunne arbeide med et så skarpt, et så vidtrekkende lys – nær sagt med ild» (O:185). Men dette forsøket av Jonas Wergeland på å gjøre rede for sitt «kunstnerkall» kontrasteres av de andre fortellernes forklaringer, blant annet hvordan Rakel forestiller seg sin bror (i tråd med romanens tittel) som en erobrer – «Han står og ser utover byen, lytter betatt til den dype tonen under eller over landskapet, som fra pedalene i et orgel, en mørk tone, eller stemme, som trenger fram av selve grunnfjellet. En bekreftelse på et kall» (E:165) – mens Kamala Varma på sin side betoner «Jonas Wergelands sjeldne evne til å forføre folk» (F:58) som utslagsgivende for karrieren. Uoverensstemmelsen illustrerer trilogiens påstand om at én forklaringsmodell, hvor alle bitene faller på plass i en tradisjonell årsaksrekke, er fånyttet for å forstå Jonas Wergelands motiver. Det som likevel ser ut til å være felles for alle tv-seriens opphavsmyster, er at de tar utgangspunkt i en tilværelse (i Norge) preget av tapt «meningsimmanens» (L:65),

---

<sup>14</sup> «Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt. Alles ist neu für sie und dennoch vertraut, abenteuerlich und dennoch Besitz. Die Welt ist weit und doch wie das eigene Haus» (L0:9).

fravær av sammenheng, som for eksempel en nasjonalkultur som – uansett hvor sunne og gode verdier den representerer – har fjernet seg fra sitt opphavlige utgangspunkt:

[...] de gjennomførte et *ritual* for å minnes den ikke altfor fjerne fortiden da de var jegere og samlere, noe også historiene de fortalte rundt bålet bekreftet, siden de ofte handlet om jakt og fiske og kantarellenes gjemmesteder, blandet med lokale *legender* om folk som var her før og som hadde gitt plassen *navn*. (E:42, min uthevn.)

I artikkelen «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen» («Om språk overhodet og om menneskenes språk»), understreker Benjamin at «[t]eorien om egennavnet er teorien om det endelige språks grense mot det uendelige» (1977:149, min overs.), og han ser dermed ut til å knytte tilblivelsen av språket til syndefallet, «det menneskelige ords fødselsøyeblikk» (1977:153, min overs.). Dette setter Benjamin i sammenheng med hvordan mennesket ikke blir skapt av Guds språk, men får språket i gave: «Gud skapte ikke mennesket ut av ordet, og han har ikke navngitt det. Han ville ikke underlegge det språket, isteden ga Gud fra seg det språket, som hadde tjent *ham* som et medium for skapelse, i mennesket» (Benjamin 1977:149, min overs.).<sup>15</sup> Mennesket er følgelig utstyrt med evnen til – eller i det minste å forsøke – å gjenkode sine omgivelser ved hjelp av språket, ved å benevne. Nettopp dette, *å gi noe et navn* – ikke bare seg selv, i tråd med kunstnerkall eller søken etter egen identitet, men snarere det å navngi omgivelsene i Norge – synes å være selve kjernen i tv-seriens «gjenkodingsarbeid». Derfor kan det trolig hevdes at tv-serien *Å tenke stort* blir til i en tid – for å parafrasere Lukács – hvor stjernehimmelen er, om ikke fullstendig fraværende, så i hvert fall vanskelig å skimte, hvor religionen har inntatt nye former, og hvor det ikke lenger finnes noen én-til-én-forbindelse mellom den verden Jonas Wergeland lever i, og den han bærer med seg i kulturen: «Vi befinner oss altså i en epoke som allerede virker fjern, en tid da man fremdeles møblerte stuen etter radiokabinettene, da radioen var husalter og opptok den plassen TV-apparatet snart skulle få, idet man nær sagt byttet religion, skiftet gamle guder med nye» (E: 127). Før tv-serien, før Jonas Wergeland så å si gir det norske folk ilden i gave, synes med andre ord den norske «mytologien» å være uklar, stjernehimmelen er ikke tent, til forskjell fra hvordan antikkens konstellasjoner tindret klart for alle.<sup>16</sup>

Når for eksempel Hesiod, Platon, Aiskhylos eller Ovid skriver om Prometevs fremstår han alltid, uansett hvilken versjon av Lapetos' sønn vi har med å gjøre, som menneskets

---

<sup>15</sup> «Gott hat den Menschen nicht aus dem Wort geschaffen, und er hat ihn nicht benannt. Er wollte ihn nicht der Sprache unterstellen, sondern im Menschen entließ Gott die Sprache, die *ihm* als Medium der Schöpfung gedient hatte, frei aus sich» (Benjamin 1977:149).

<sup>16</sup> Den greske antikke bystatens klassesinndeling gjør det trygt å anta at dette «alle» likevel er svært overdrevet; referanserammene, mytologiene, var nok heller kjent blant de få, de privilegerte, og neppe utbredt kunnskap i lavere samfunnslag.



beskytter, han som skjenket menneskene ilden og som ble straffet for å ha trosset gudene, lenket fast til en søyle i Kaukasus, dømt til evig pine. Som lesere er vi fortrolige med mytestoffet, vi kjenner Zevs' ørn som hver dag kommer og spiser av Prometevs' lever, vi kjenner historien om Herakles som skyter og dreper ørnen og setter Prometevs fri. Verden er fullstendig, menneskenes tilhørighet er gitt av gudene, det finnes ingen lineær utvikling som muliggjør forandring, alt er stabilt og det samme – slik det også kommer til uttrykk i diktningen: «I Iliaden, hvor handlingen verken har begynnelse eller slutt, blomstrer et sluttet kosmos i et altomfattende liv» (L:45). Men etterhvert som den transcendentale orden forsvinner fra verden, etterhvert som den antikke (eller den senere kristne himmelen for den saks skyld) ikke lenger makter å skape en fattbar helhet hvor mennesket har sitt naturgitte hjem, oppstår romanen som et forsøk på å gjøre verden enhetlig igjen, som et forsøk på å «bære verdens fragementariske natur» (L:31), som et forsøk på å skape mening i en meningsløs tilværelse, og som et forsøk på å la helten vinne innpass, seg selv og se forbindelser hvor omgivelsene ellers virker usammenhengende: «innholdet i romanen er historien om sjelen som drar ut for å finne seg selv, som oppsøker eventyret for å bli prøvet av det, og ved å klare prøven, finne fram til sitt eget vesen» (L:72).

Slik Lukács ser det, er det utelukkende romanen – sjangeren som er underlagt tidens forandringer, endrede sosiale strukturer og samfunnsmessige omveltninger – som får status som «religionserstatning», og han understreker hvordan tilblivelsen av de første *moderne* (se fotnote 5) romaner henger nøye sammen med tapet av Kristi guddom: «Således står disse første store romaner i verdenslitteraturen ved begynnelsen av den tid da kristendommens Gud begynte å forlate verden; da mennesket blir ensomt og bare kan finne mening og substans i sin egen sjel som ingen steds hører hjemme» (L:84). Tapet av en transcendental størrelse tvinger med andre ord mennesket til å leve immanent, innelukket i seg selv, uten annen religion enn sin egen sjels vandring: «Heltens sjel hviler sluttet og avrundet i seg selv – som et kunstverk eller som en guddom: men denne vesensart kan bare uttrykke seg i utenverdenen med inadekvate eventyr som ikke har noen motkraft i seg nettopp fordi helten er så manisk innesperret i seg selv» (L:81-82).

Ikke ulikt hvordan Lukács betrakter romanen som et uttrykk for en gudløs tilværelse (L: 33), kommer et lignende litteratursyn til syne i Wergeland-trilogien: «[Margrete] leste så ofte hun hadde anledning, leste med et begjær, en lyst, som sto skrevet i ansiktet. Og i alle posisjoner, gjerne nærmest det stedet hun fant boken, stående sittende, [...] på kne på gulvet, bøyd over boken, med baken i været, som om hun gjorde noe hellig, ba» (E:390). Her er det selve lesesituasjonen som virker rituell, men også institusjonen – litteraturvitenskapen – blir, ved en annen anledning, beskrevet som opphøyd: «[Jonas] småløp ned bakkene fra Blindern

[...] til [...] Menighetsfakultetet, hvor Institutt for allmenn litteraturvitenskap holdt til i øverste etasje, som om de ved en guddommelig ironi var plassert på en høyere avsats på Skjærsildsberget enn teologene selv» (E:404-405).

Selv om disse teksteksemplene kan minne om Lukács' tankegods, avviker de på et viktig punkt: Hvor Lukács ser på romanens fremvekst som en følge av det transcendentale fraværet, og som et forsøk på å fylle verdens tomrom, er trilogiens litteratursyn mindre preget av forbehold. Litteraturen, og særlig romanen, er ikke lenger bare et *forsøk* på å gjenkode mening, men har allerede erobret seg posisjonen som metafysikk, hvor de vitenskapelige ansatte fremstår som denne religionens yppersteprester. Men teksteksemplene peker også på farene ved å institusjonalisere litteraturen som felt fordi enhver systemtenkning, enhver kamp om makt og innflytelse, enhver strid om å bli institusjonens talerør, fører til avgrensning av fagfeltet, og kan følgelig også redusere dets tankeinnhold til forenklete sannheter, til ren fundamentalisme så å si. Men entydig negativt er det heller ikke, for *troen* på selve litteraturen blir aldri dogmatisk i den forstand at den bare kan romme én påstand, være unyansert eller sneversynt; selv om hver enkelt diskurs, hvert enkelt standpunkt eller hver enkelt poetikk kan se ut til å regjere på bekostning av andre, er det nettopp litteraturen som «polyteisme», dens tilbøyelighet til å bety minst to ting på én gang, som gjennom motstridende fortellinger fremmes som litteraturens styrke.

Flertydigheten og dens mulighet til å opponere mot konvensjoner, til å utfordre sementerte tankemåter og virke omkalfatrende, er også et tydelig uttalt standpunkt på innsiden av institusjonen – særlig etter at litteraturvitenskap vendte blikket innover og søkte å definere seg som *vitenskap*. Derfor er det ikke faget, eller dens troende tjenere, som eventuelt klandres når posisjonen «i øverste etasje», «på en høyere avsats på Skjærsildsberget enn teologene selv», beskrives. Snarere kan det være de skinnhellige, innen litteraturvitenskapen som på alle andre områder, som bebreides for å virke innskrenkende på faget: «[...] disse fariseiske plageåndene som skulle krangle om alt fra usannsynligheter i kronologien til umuligheter ved topografien» (E:404) – et teksteksempel som umulig kan leses uten å legge merke til at det også konnoterer en kritikk av ethvert krav til logiske oppbygninger og realistiske fremstillinger.

Teksteksemplet fra Menighetsfakultet antyder dessuten flere fellestrekk med Lukács' historisk-filosofiske essay; når plasseringen av Institutt for litteraturvitenskap i øverste etasje betegnes som «guddommelig ironi», viser dette trolig til litteraturen som en kilde til innsikt, en posisjon som tidligere var forbeholdt religiøse skrifter. Samtidig kan sitatet leses i forbindelse med Lukács' karakteristikk av romanen som den transcendentale hjemløshetens form. I tillegg kan «guddommelig ironi» trolig forstås i sammenheng med utviklingen av verdensbilde, fra antikkens statiske tidsregning, hvor hvert enkelt individ er underlagt «skjebnens uoppløselig

makt» (L:49) og hvis klassetilhørighet er gitt av gudene, til kristendommens lineære kalender, hvor enhver, i hvert fall i en viss utstrekning, selv kan bestemme sin skjebne. Noe forenklet beskrevet er mennesket ikke lenger (over)styrt av himmelske makter, men må selv velge mellom det gode og det onde, noe som skaper en bevissthet om frihet, frihet til å sette ut i verden i håp om en bedre fremtid, eller rett og slett for å tilrane seg et bedre liv på bekostning av andre. For det er først i en moderne verden, og i den moderne litteraturen, forbrytelsen finner sted. I eposet og tragedien er derimot enhver handling enten styrt fra Olympen eller til for å tjene litterære formgrep: «forbrytelsen [er] enten et intet eller bare et symbol: den er enten et element i handlingen, krevd og bestemt av tekniske lovmessigheter, eller den er en nedbrytning av dennesidige vesensformer, de porter som sjelen må gå gjennom for å komme til seg selv» (L:50). Den «guddommelig ironi» blir derfor ironisk fordi den kristne friheten som gjør opprøret mot klassetilhørighet mulig, samtidig baner vei for et opprør mot enhver religiøs overbygning, eller i hvert fall gjør overordnede påbud mindre rådene. Eventuelt fører friheten til meningsløshet fordi livsveien ligger åpen, vandringen er uten formål og alt virker mulig: «Hvor intet mål er gitt umiddelbart, mister formasjonene [...] sin klare forankring i overpersonlige, tvingende nødvendigheter» (L:51) – derfor denne tomheten, derfor denne «mangel på transcendental romfølelse» (L:79), derfor dette forsøket på gjenkoding: romanen.

### *Religionserstatning*

Fraværet av religion, eller rettere sagt hvordan religion stadig inntar nye former, ser også ut til å være et av trilogiens viktigste temaer å undersøke, både metaforisk, ved å beskrive vanskelighetene Jonas Wergeland møter i forsøket på å finne sin «sanne» livsvei, men også helt konkret gjennom å fremstille dagligdagse, eller nær sagt jordiske, fenomener som om de var hellige. På vei opp til Gaustatoppen, dagen før Jonas Wergeland bokstavelig talt ser lyset, gjør han seg også noen tanker om fjernsynsmastene som er spredd utover den norske fjellheimen: «Han så dem nesten som kirkespir i en ny sekularisert æra, eller som minareter for en slags media-religion» (F:482). Tilbake til møtet mellom Jonas Wergeland og Gabriel, om bord i redningsskøyta «Norge», leser vi hvordan Jonas Wergeland får sitt første glimt av fjernsynets gryende betydning, hvordan det fremstår lik et husalter i seilbåtens kahytt og samtidig foregriper den sentrale plasseringen fjernsynet skal få i de norske hjem: «Inne i forlugaren [...] tronte noe Jonas først tok for en dukketeaterscene, men som viste seg å være et gammelt TV-apparat, det vil si, bare rammeverket, og med en hodeskalle inni, som et prøvebilde på døden, eller som en mystisk helligdom» (F:86). Men det er ikke bare selve møblet som inntar den sakrale posisjonen, ifølge Gabriel er det også en kort vei fra kristendommens skapelsesberetning til fjernsynets virkemåte, det allerede nevnte mekaniske prinsippet som

muliggjør tv-sendingene: «'[...] Og hva er TV? Lys, gutt. Lys. Sann mine ord: Snart vil TV være like viktig som solen.' Gabriel tok den tomme tallerkenen sin og holdt den opp mot himmelen. 'Gi oss i dag vår daglige brød', sa han» (F:113). Slik Gabriel forretter er koblingene åpenbare, men vel så interessant er det å se på hva som ligger til grunn for denne sammenligningen, en erfaring Gabriel har gjort seg et par år tidligere: «'Jeg gikk inn i Drøbak. Ikke en kjeft. Alle satt inne og så på fjernsyn. På Sonja og Haralds bryllup. Vet du: Denne dagen markerer en revolusjon i Norge. En sosial revolusjon. Et helt folk synkronisert, på stoler foran et apparat'» (F:112). Strekningen fra kirkens benkerader til stuens lenestoler er i ferd med å tilbakelegges, likevel kan det innvendes at det nettopp er et tradisjonelt, kristent rite som her samler det norske folk. Riktignok er menneskene fysisk adskilte, hver enkelt i hvert sitt hjem, foran hver sin helligdom, og derfor også dypest sett alene, til forskjell fra hvordan antikkens himmel virket samlende.

Det som derimot ser ut til å samle (deler av) befolkningen, fysisk så vel som åndelig, er heller m-l-bevegelsen som på samme tidspunkt er i ferd med å blomstre i Norge, en politisk vekkelser som særlig i norsk sammenheng avviser enhver form for metafysisk spekulasjon. Denne kjensgjerningen ser også ut til å engasjere Gabriel: «Spesielt de norske sosialistenes antimetafysiske holdning var latterlig, mente Gabriel. Det var som om tankene deres stanset ved Svinesundbroen og de var blottet for muligheten for at hangen til en himmel i hverdagen ville komme tilbake, i sterkere grad enn nå, også i Norge» (F:86). Slik fortelleren presiserer, møter nordmenn det u håndgripelige med skepsis, om de ikke også betrakter det som en utelukkende livsfjern undring, et område så ladet at det innbyr til misforståelser: «Jonas Wergeland hadde nemlig i de følgende minutter [...] en mystisk opplevelse – med alle de muligheter til misforståelser og forvrengninger som ligger i det, ikke minst i et land med et så ømfintlig, så lite avslappet forhold til det metafysiske» (F:385). Om denne motviljen retter seg mot opplagte helligdommer, er m-l-bevegelsen likevel blinde overfor hvordan deres egne bekjennelser inntar den samme gnostiske døvheden de anklager ethvert trossamfunn for å være rammet av, noe Gabriel understreker ved å vise til hvordan den politiske tilhørigheten virker hemmende på intellektet: «Og hva syntes Jonas om disse marxistene som maktet å prege dagsorden med sine ekstreme synspunkter nå om dagen? Det burde jo få enhver til å innse at religionen ikke er død. 'Som i visse magisk-religiøse kulturer driver også disse norske m-l'erne med hodeskrumping,'» (F:86-87). Gabriel antyder også at dette vitner om en paradoksal forståelse av religiøsitet, eller i det minste en manglende selvinnsikt i sin heldige, eller rettere sagt hellige, overbevisning. Med dette fremstår ikke m-l-bevegelsen som religionserstatning per se – noe et hvilket som helst overgripende tanke sett kanskje kan beskyldes for – eller som et forsøk på å besverge denne verdens meningsløshet: «[...] mange medlemmer av partiet

hadde atskillig mer irrasjonelle motiver enn først antatt, det dreide seg slett ikke bare om sublimert religion eller kamouflert maktbegjær, som enkelte etterpåkloke har hevdet» (F:451). Det som derimot, i Jonas Wergelands øyne, skiller AKP(m-l) fra andre politiske retninger, og som gjør den religiøs, er nettopp dens skråsikkerhet: «Den moralske overbevisning bunner med andre ord i viljen til å tro. Og var det noe disse AKP'erne viste, mer enn noen annen etisk pressgruppe i det norske samfunn, så var det sin klippefaste *tro*. Sånn sett var de alle misjonærer» (F:464). Denne formen for fullstendig overbevisning, slik marxismen fremstår i denne forpakningen, blir religiøs nettopp i egenskap å være uangripelig, fordi den – for å si det med forankring i Karl Poppers vitenskapsfilosofi – ikke levner rom for innvendinger eller korreksjon, men rett og slett må erstattes fullstendig av en ny trosretning, på samme måte som den allerede har gjendrevet gamle guder (Eriksen 2000:46).

En tilsvarende kritikk kan ifølge Karl Jaspers også rettes mot psykoanalysens dogmatikk idet den kan bortforklare all motstand som symptomer eller manglende innsikt hos sine meningsmotstandere (Eriksen 2000:46). Det er dette som også blir Jonas Wergeland-trilogiens viktigste ankepunkt mot enhver «troslære» om menneskets *egentlige* innerste identitet. Men til forskjell fra kritikken av AKP(m-l) kommer denne innvendingen mot psykoanalysen først og fremst til syne gjennom underforståtte bemerkninger, som for eksempel ved å vise til Jonas' fallos, «hans magiske penis» (F:269), eller i forsøket på å gjendrive forenklete sannheter, men kanskje aller mest gjennom trilogiens mange motstridende fortellinger, hvordan noen egentlig kjerne ikke finnes.

Kritikken av psykoanalysens forståelse av seksualitet er like fullt langt fra så entydig som når kritikken er rettet mot troen på «det egentlige». I hvert fall beskrives romanenes mange erotiske scener på en måte som både konnoterer det hinsidige og det dennesidige – som for eksempel idet Jonas, som barn, ser sine foreldre elske på stuegulvet:

Han sto lenge og så på foreldrene, uten å vite at det i seg selv var forbløffende nok, at et par drøyet, tok seg tid til å nyte et samleie fullt ut. Han sto i mørket i entreen og kjente den samme umiddelbare, beundrende anerkjennelse som foran et av onkel Lauritz' vakre Caravelle fly, og mens han så, fikk han en opplevelse som gikk i to retninger: På den ene siden så han hvordan den kjente stuen forandret seg på grunn av kjærlighetsakten på teppet, hvordan stråtapetet, negerdamen på veggen, fidusmaleriet, den nye vinkelsofaen, bokhyllen med bøker som ingen leste, gjøkuret som alltid gikk en time for sakte – hvordan alt dette ble vippt inn i en annen dimensjon, om ordet ikke var så misforståelig, ville jeg si at det ble *helligjort*. Til og med den noe tvilsomme negerdamen på veggen begynte å anta karakter av et ikon.

På den annen side opplevde Jonas scenen med moren og faren som en verdsliggjøring av erotikken, for nettopp ved å ligge der nakne på teppet, mellom de to stolene de ellers satt og pratet i, fullstendig oppslukt i et saftig, langt samleie som dessuten sendte en høyst reell duft mot Jonas' nesebor, trakk foreldrene alt dette abstrakte og tørt høytidelige Jonas hadde lest i sin danske utgave av *Kama Sutra*, inn i hverdagen, inn i hans egen stue, viste det fram som en konkret, avmystifisert mulighet. Jonas sto og så hvordan moren og faren på en måte omplantet *Kama Sutra*s lære i norsk jord. (F:317-318)

Med dette teksteksemplet kan det se ut som om Jonas Wergeland først og fremst betrakter opptrinnet «som en verdsliggjøring av erotikken», «som en konkret, avmystifisert mulighet», og dermed er helt utvitende om hvilken «teologi» forståelsen av seksualitet kan implisere. Samtidig blir elskovens religiøsitet avslørt ved å omtale seksualiteten som «*helliggjort*», ved å la elskoven fremtre med en underliggjørende kraft slik at omgivelsene blir «vippet inn i en annen dimensjon» og får selv et kitsch-objekt som den kjente «negerdamen» til å «anta karakter av ikon». Slik sett er fremstillingen kanskje mer i tråd med hvordan Jung kritiserte Freud for å ha innstiftet «dogmet om seksualiteten for å erstatte den nidkjære guden han hadde mistet» (Eriksen 2000:71). Når Kamala Varma på et annet tidspunkt bryter inn i fortellingen for å understreke «at samleiet var noe som løftet ham inn i en annen sfære – legg for øvrig merke til at jeg ikke sier *høyere* sfære» (F:268), blir usikkerheten større: For hva er dette «en annen sfære» når det ikke tillegges «*høyere*» krefter? En annen dimensjon i hverdagslivet, noe privat og tildekket? Eller rett og slett en fantasistimulerende mulighet ved det å være menneske?

På tilsvarende vis gjenkoder Rakel et meningsinnhold i en ellers så gudløs verden: «‘Hør etter’, sa hun. ‘Dere vil høre mye rart opp gjennom årene, om hva som er livets mening og mål. Det aller meste er rent sprøyt. Jeg sier dette bare en gang, så følg med: For dere gutter, ja, for menn i det hele tatt, går hele greia bare ut på én ting.’ Hun pekte inn mellom lårene» (F: 82). Når hun i neste omgang utbryter at det «‘[...] kan nok være mange omveier og kamuflerende handlinger, men til sjuende og sist fører alle veier til ett og samme rom, nemlig dette’» (F:82), synes den skråsikre troen på seksualdriften å minne om arven fra Freud. Men denne forståelsen av seksualitet, som Jonas Wergelands søster her forfekter, gjør seg likevel mest gjeldende som en slags klangbunn for de erotiske scenene i *Erobreren*, og Rakels «dogme» får dermed en tilbakevirkende kraft på hvordan beskrivelsene av Jonas Wergelands *erobringer* kan tolkes. Disse skildres uten tvil med en langt mindre optimisme og mindre lekenhet enn hvordan de fremstår i *Forføreren*. Kanskje kan det derfor hevdes at Rakels versjon, i og med at hun i større grad søker en forklaring på Jonas Wergelands angivelige mørkere sider, synes å betone seksualitet mer som en dyrisk kraft, uregjerlig, voldsom og overordnet den frie vilje, og følgelig blir også det religiøse aspektet mer synlig:

Rytmen, bevegelsene ble heftigere og heftigere, også hennes, hun hadde tilsynelatende mistet alle hemninger nå, lot seg ri villig av et lenge oppdemmet begjær, som om hun ikke kunne få syndet nok når hun først syndet – lik en misjonær som plutselig kaster seg naken inn de innfødtes rituelle danser. (E:297)

Kvinnen som Jonas her har kastet seg over, om det ikke er omvendt, er student ved Det teologiske fakultetet og hinter derfor kanskje enda tydeligere om hvordan seksualitet kan omskapes til teologi, særlig idet akten beskrives som «himmelsk» og «guddommelig deilig» (E:297). Når Jonas Wergeland dessuten iakttar «hvor hissende brystene hennes svaiet,

mens et lite gullkors dinglet i luften foran dem, liksom hjelpeløst, *glemt*» (E:296, min uthevn.), kan det se ut som om den opprinnelige himmelen er fullstendig tapt av syne, og at seksualdriften har tiltredt rollen som ny guddom.

Desto mer uregjerlig, samt mørkere, fremstilles seksualdriften når Jonas og en ansatt ved Folkemuseet på Bygdøy trekker seg tilbake i Åmlidstua etter stengetid: «Hun ble stadig villere, klorte, lagde blodige striper på ryggen hans, som igjen fikk ham til å lugge henne ubevisst i håret mens han red henne, kastet seg mot henne, besatt av en lyst til å være voldsom, av utemte krefter som bare veltet opp fra ingensteds» (E:140). Men det er først og fremst *tvilen* som melder seg hos Jonas Wergeland etterpå som peker i retning av seksualdriftens mørkere side: «Han merket at hun gråt, stille. Han tok det som et tegn på glede, en reaksjon på overveldende tilfredshet. Som når noe brister på en god måte. Ved ettertanke var han ikke sikker. Han var aldri helt trygg på om han tolket slike situasjoner rett» (E:141). Teksteksemlene peker likevel på seksualitetens transformerende muligheter, på hvordan all bluferdighet, sjenanse og forbehold fortæres av begjærets flamme, hvordan et sammenstøt mellom to personer setter varige spor hos hverandre – og forvandler: «Dette var ikke elskov, det var *illuminasjon*» (E:140). Seksualiteten blir med andre ord det som kaster lys, som opplyser. Så tvetydigheten til tross, også hendelsen på Bygdøy synes å være i samsvar med hvordan Jonas Wergelands øvrige seksuelle erfaringer ellers beskrives som dannende, som «høytliggende utsiktspunkt» (F:171), som en kilde til ånd og ånde: «Hvorom allting er, så hadde deres elskov en spesiell virkning på ham: noe åpnet seg eller steg fram av hukommelsens mørke, som en ånd ut av en lampe» (E:297).

Selv når Gabriel Sand forgriper seg på Jonas Wergeland om bord på redningsskøyta «Norge» – og det er «klaustrofobisk trangt» (E:421), og Jonas Wergeland er «redd for å forsvinne, bli borte i et svart hull» (E:421) – selv da fremstår seksualdriften, hvor mørk den enn måtte være, som potensielt opplysende eller forvandlende: «I samme øyeblikk dro Gabriel ham hardt bakover, som om han trykket til, prøvde å klemme pusten ut av ham, eller gjorde noe med ryggen hans, så det knakk til, som hos en kiropraktor, og slik at en ulidelig smerte jog gjennom ham, ledsaget av et *lysglimt*» (E:426, min uthevn.). Ikke desto mindre kan dette leses som et forsøk av Rakel på å gi en mulig forklaring på Jonas Wergelands mer demoniske trekk:

Hjemme på Grorud gikk han til sengs. Han følte seg syk i hver celle av kroppen, sank inn i en hvit tåke, en lysende tomhet. Han lå halvt i ørske hele helgen, lå med en voldsom verk i ryggen, en verk som etter hvert antok karakter av et trykk. Som om han var gravid, gikk med et foster i ryggmargen. Eller som om det skulle vokse ut vinger. Jonas både skjønnte og ikke skjønnte at noe var i ferd med å skje med knappen, den knappen av dragehorn han svelget som liten og som han innbilte seg hadde lagt seg som en ekstra virvel i ryggøylen.

Da han mandag morgen reiste seg fra sengen og tok de første vaklende skrittene bortover gulvet, følte han seg på et underlig vis «slått på». (E:427)

Like fullt synes en slik årsakssammenheng å bli motarbeidet ved å fremheve at forvandlingen også medfører nye evner i positiv forstand. Derfor synes episoden å fremstå langt fra entydig, og, ikke minst, langt fra hvordan konvensjonell psykologi – naturligvis – fremhever hva et overgrep må innebære av traumatiske konsekvenser.

Kanskje kan hendelsen heller leses (i tråd med den omvendte kronologien) som prisen Jonas Wergeland må betale for de synder han ennå ikke har begått, eventuelt som prisen han må betale for suksessen. For ikke ulikt Fausts veddemål med Mefistofeles,<sup>17</sup> inngår Jonas Wergeland et veddemål med Gabriel om sin sjel:

«Hør, min unge venn: Jeg vedder på at jeg, verdens simpleste menneske, en mislykket kunstner, kan forføre folk hvor som helst når som helst – hvorfor ikke på Karl Johan, i morgen; jeg skal vise deg at jeg kan lage en sammenstimling du ikke har sett maken til, og helt alene.» Etter en pause, hvor begge satt og lyttet til *duren fra ovnen*, la han til, og med roligere stemme: «Bare for at du skal forstå hvilke krefter som ligger i ethvert menneske. Men som man undertrykker. Og så du.»

«Jeg vedder imot», sa Jonas.

«Hva da?» kom det raskt fra Gabriel.

«Min sjel!» sa Jonas, revet med, som om han var på en *scene*. (E:273, min uthevn.)

Foruten den eksplisitte referansen til teatrets scene, synes også kahyttens durende ovn å alludere til Faust, nærmere bestemt til hvordan Mefistofeles dukker opp i ovnskroken på Fausts studerkammer («Monstret der bak ovnens kant / eser opp til elefant» (Goethe (Bjerke) 2002:79)). Slik Mefistofeles lykkes i få Faust til å ønske seg evig liv, vinner også Gabriel Sand veddemålet med Jonas Wergeland. Kanskje kan overgrepet derfor forstås som det øyeblikket hvor Gabriel Sand innkrever Jonas Wergelands sjel, så å si tar hans ånd, intensiverer følelsen av tomrom, for at han skal hige desto sterkere etter å få seg et navn, og bli hel igjen.

---

<sup>17</sup> «Såfremt jeg sier til sekundet: / Du er så vakker! Bli her! Dvel! da kan du lenkeslå min sjel» (Goethe (Bjerke) 2002:94). («Werd' ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen» (Goethe 1966:57, l. 1699-1701).) Dette sier Faust til Mefistofeles i tro om at han aldri vil ønske seg evig liv.



## Trilogiens typologier

«At Gud har forlatt verden, viser seg i uoverensstemmelsen mellom sjel og verk, mellom inderlighet og eventyr» (L:79), skriver Lukács innledningvis i annen del av *Romanens teori*, «Forsøk på en romanformens typologi». Til forskjell ser Jonas Wergelands nærmeste univers kanskje ikke ut til å være preget av en like fremtredende tomhet. Slik det fremgår av Jonas Wergelands syn på omverdenen (som redegjort for i det foregående kapitlet, «Verdens lys»), virker det heller som om religionen har inntatt nye former; det finnes moderne mytologier, og en ny, fattbar helhet kan kanskje hevdes å være innenfor rekkevidde. I hvert fall gjør Jonas Wergeland forsøk på å søke opp en slags verdenstotalitet, som for eksempel når han allerede fra barnsben av søker eventyret, en ekspedisjon til Indre Østfold, og samtidig når en større innsikt i de hemmelighetene som skjuler seg i hans nærmeste verden, i Norge:

Og jeg vil påstå at det var her, på dette punktet, i Storgata på Rakkestad, mens guttene sa noe til Nefertiti om 'ille snill' og 'det skulle blott mankere', at Jonas Wergeland mistet frykten for det ukjente og fikk grunninnstillingen at folk flest er til å stole på. Og samtidig, nesten like viktig, skjønnte han at Norge var et uendelig gåtefullt land, et land fullt av hvite flekker. (F:23)

Reisens beskjedenheter til tross, møtet med Rakkestads «fremmede» kultur – den for Jonas Wergeland uforståelige dialekten, og den medfølgende forståelsen av at Norges kartet ennå (i overført betydning) har blanke felt – gir assosiasjoner til historiske oppdagelsesreiser, det være seg enten over havet, til polpunktene, ut i verdensrommet, eller innover ukjente kontinenter: «En dag midt i mai, samme år som Gagarin sprengte rommet på sin måte, innledet Jonas og Nefertiti sin store ekspedisjon til det indre av Østfold» (F:19, min uthevn.). Fremfor å sidestille reisen på Østfoldbanen med en romferd, beskriver sammenligningen snarere hvordan en alminnelig togtur i barnets øyne arter seg som et storslått eventyr. Utover dette inneholder tekstutdraget både en bestemt artikkel og en preposisjonsbruk som er overflødig om formålet bare er å stedsbestemme reisen: Indre Østfold, i ubestemt form uten preposisjon ville ha vært tilstrekkelig. Det indre av Østfold leder derimot tankene til Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1902(1899)) og er kanskje derfor med på å fremstille Jonas Wergeland som en slags ung

Charles Marlow-skikkelse, om enn med et stenk av ironi og troskyldighet. Dessuten synes *Erobreren* (hvor dette utdraget er hentet fra) å bli mediert gjennom to fortellere – ikke ulikt grepet fra *Heart of Darkness* hvor «rammen skaper et slags dobbelt filter, eller virker nesten lik to linser som tidvis lar oss se gjennom et teleskop, tidvis gjennom et mikroskop» (M:799), slik Kjærstad selv beskriver fortellerstrukturen i *Heart of Darkness*. Den navnløse fortelleren hos Conrad, dette ytterste narrasjonslaget, kan dermed hevdes å danne grunnlag for den navnløse professoren/biografen i *Erobreren* (som utgjør denne romanens «skall»), mens det nå er Rakel, slik hun overleverer fortellingen om Jonas Wergeland til professoren/biografen, som fremtrer som en Charles Marlow-skikkelse.

Men ekspedisjonen til det indre av Østfold fremstår ikke bare som en variant av reisen oppover Kongo-elva, men omtales også med en enda større høystemthet, som det viktigste og kanskje mest formende eventyret i Jonas Wergelands liv, og ettertrykkelig episk: «Av alle Jonas Wergelands mer eller mindre *episke* reiser [...] var det én som aldri bleknet, som på en måte sto som den mest *heroiske*, strabasiøse og *grensesprengende*, og ikke minst farefull, ferden han hadde lagt ut på: Reisen til det indre av Østfold» (F:17, min uthevn). For fra det «heroiske» og «grensesprengende» synes veien kort til antikkens helteskikkelser, som for eksempel Odyssevs idet han legger ut på sitt livs eventyr, veien hjem til Ithaka og til sin Penelope, og som ved å vende tilbake faktisk overskrider sin (opprinnelige) skjebne.<sup>18</sup>

I en annen beskrivelse av Jonas Wergelands mange reiser, denne gangen om bord «en 16 fots gummiplåte på vei nedover strykene i Zambezi» (F:17), blir koplingene til Odyssevs' sjøreise enda tydeligere:

Så kanskje denne ferden var *en siste test*, tenkte han da alt smalnet til og *flåten* igjen ble revet med av de hvite, skummende vannmassene mellom stupbratte bergvegger, feide dem av gårde på bunnen av en dyp sjakt, for hvis han kom seg igjennom, overlevde dette rittet mellom noe som fortonte seg lik en endeløs rekke av *klippeøyer*, ferdig til når som helst å klappe igjen og mose kroppen hans til grøt, *som i et gammelt gresk epos*, bortsett fra at ingenting kunne få tid til å klappe igjen her, i denne vanvittige farten, så ville han muligens også ha en sjanse til å kunne overvinne den norske fjellveggen, den kjempehindringen som het fantasiløshet og smålighet og *manglende vilje til å tenke stort* [...]. (F:16, min uthevn.)

Foruten at «å tenke stort» – som forøvrig bebuder fjernsynsserien – vitner om et generelt forsøk på å bryte med vanetenkningen, gjøre opprør, overskride konvensjonene, kan raftingen helt spesifikt minne om hvordan laestrygonierne kastet klippestener mot Odyssevs' flåte og knuste alle utenom Odyssevs' skip. Episoden fremstår dessuten som en prøvelse, «en siste test»

---

<sup>18</sup> Nå er for så vidt også hjemkomsten til Ithaka tillatt av gudene. Like fullt ved å handle, være rådsnar, blant annet unslippe Kirkes fangenskap og stå i mot Poseidons styrke, vekker Odyssevs sympati hos Zevs og Athene, og slik blir de hans allierte. Derfor kan det kanskje hevdes at han *delvis* tar kontroll over sin egen skjebne, overskrider det som opprinnelig var gudegitt, er «grensesprengende», idet han får vende hjem.

for Jonas Wergeland, idet han blir nødt til å kaste seg ut i vannmasene for å redde kusinen, Veronika Røed, fra å drukne: «Jonas Wergeland hopper ut i vannet, merker hvordan han umiddelbart blir dratt under, tenker innerst inne, et eller annet sted, at det er for jævlig: Så klarer hun det allikevel, tenker han, ved å ofre seg selv, dø, for å narre ham uti, slik at han også dør, *midt i svarteste Afrika*» (F:30, min uthevn.). Ordbruken trekker igjen oppmerksomheten mot *Heart of Darknes*, samtidig som plasseringen på Zambezi-elven også virker iøynefallende; for til tross for at elven ikke er i direkte forbindelse med Kongo-elven, ligger dens utspring i Zambia, helt på grensen til Den demokratiske republikken Kongo.

Samlet sett er alle disse allusjonene med på å gjøre Jonas Wergelands relativt sett ubetydelige ekspedisjoner til meningsfulle hendelser, viktige brennpunkt i hans liv så vel som i trilogien. I tillegg antyder tilsvarende bruk av referanser til *Odysseen* og *Heart of Darkness*, både i barndommens ekspedisjon til «det indre av Østfold» og i ferden nedover Zambezi-elven, at disse to ulike hendelsene også står i forbindelse med hverandre. For selv om reisene for øvrig er svært ulike hva farer og mulige utfall angår, synes begge å problematisere hvorvidt Reisens bestemmelsessted synes å være forutbestemt eller ikke, hvorvidt livssveien er fastlagt i tråd med de antikke helters skjebne, eller om den heller minner om 1800-tallets romanhelters mangel på kompasskurs, og følgelig også avslører mangelen på en lovbundet tilstand. For hvor ingen destinasjon er uttalt eller oppleves som instinktivt begripelig, tapes også verdensordenen av syne. Formasjonene – slik Lukács omtaler scenen for all mellommenneskelig aktivitet, selve grunnlaget for sjelens dannelses – mister sin betydning som overordnede og uunngåelige lover; «de er bare noe som eksisterer, er kanskje mektige, kanskje i ferd med å falle sammen, men de bærer ikke det absoluttes helg i seg og er heller ikke naturlige forrådsammer for sjelens overstrømmende inderlighet» (L:51). Formasjonene reduseres til det ordinære og etablerte i verden, det som bare er, overalt tilstedeværende, blottet for høyere mening, en vilkårlig overmakt, noe menneskene ukritisk innordner seg, og som det nærmest blir umulig å unslippe fordi de ikke lenger lar seg begripe (L:51).

Dette er ifølge Lukács grunnen til at det oppstår en konflikt «mellom sjel og verk, mellom inderlighet og eventyr» (L:79). Utslaget av denne konflikten, som også viser seg som en strid mellom sjel og omverden, blir hans viktigste verktøy for å typebestemme romanen: «[...] sjelen er enten smalere eller bredere enn den utenverden som den er henvist til som arena og substrat for sine gjerninger» (L:79). Inndelingen, tydelig influert av Hegels dialektikk, gir utslag i motsetningene 1) abstrakt idealisme, den smale sjels form, hvor helten synes å mane til handling, og 2) desillusjonsromantikk, formen som betegner det brede sinnelaget, hvor det derimot er hovedpersonens indre forestillingsverden som er av betydning. Videre tilføyer Lukács – sedvanlig nok etter dialektikkens mønsterbilde – syntesen, som han benevner

dannelsesroman (ty. *Bildungsroman*), og hvis krav synes oppfylt dersom ytre handling og innadvendt sjel liv fremstilles i like porsjoner, eller med Lukács' ord: dersom det finnes en forsoning «mellom det problematiske individ, ledet av et opplevd ideal, og den konkrete samfunnsmessige virkelighet» (L:108).

### *Selvvalgte eventyr*

Den første formen er hva Lukács betegner abstrakt idealisme: «Demonien i innsnevringen av sjelen er den abstrakte idealismens demoni» (L:79). Heltens gemytt er her innstilt på handling; uten tvil eller ettertanke forsøkes idealene å bli realisert. Don Quijote blir prakteksemplet på dette sinnelaget. Selv ikke etter hans endelige hjemreise – hvor ridderforsettene synes feilet, og det endelig gjøres rom for at uvissheten kan komme til uttrykk – finnes det noen dypere kontemplasjon. Angeren som formuleres knyttes hverken til forsøket på å virkeliggjøre idealene, eller til den skråsikkerheten virkeliggjøringen bar preg av, snarere er det et skifte av idealer som blir forfektet, drømmen om å leve ut et nytt mønsterbilde som gjeter i et pittoresk landskap:

– Dessuten, sa Samson Carrasco, – er jeg, som alle vet, en høyst berømt poet og skal ustanselig komponere hyrdedikt eller hoffdikt, eller hva jeg nå kan finne på, for å underholde oss på våre omflakkende vandringer på avsides og øde steder. Og det som er viktigst, mine herrer, er at hver og en av oss må velge navnet på den hyrdirne vi ønsker å besynges i våre vers, og at vi ikke lar et eneste tre, hvor hårdt det enn er, få stå uten at vi risser inn, eller graverer hennes navn, slik det er skikk og bruk hos forelskede hyrder.

– Det passer som fot i hose, svarte don Quijote, – for jeg er fri til å sette navn på en oppdiktet hyrdirne, for her har vi Dulcinea av Toboso, disse breddenes fryd, engenes smykke, skjønnhetens støtte, kremen av alle ynde, og kort sagt, én som all hyllest vil passe til, hvor overdreven den enn måtte være. (Cervantes 2002:795-796)

For om don Quijote riktignok ikke er den som selv foreslår hyrdelivet, er han ikke desto mindre snar med å forvandle (i sin bevissthet) Dulcinea fra høvisk prinsesse til hyrdirne, og dermed slutte seg til planene om et videre omflakkende liv. Demonien har kanskje fått et nytt navn, men det hindrer den likevel ikke i å råde.

Eksemplet viser dessuten hvordan ideal og idé sammenfaller for den besatte helt, og dermed også hvordan sinnelag og bevissthet oppleves som nært beslektede størrelser (L:79): Fordi don Quijote ikke opplever realitetene i samsvar med sine forhåndsgitte forestillinger, fordi han så å si fristiller seg fra ethvert erfaringsgrunnlag, tror han heller at det er omgivelsene som fremstår i trolldomsskrud – enten det dreier seg om saueflokker, vindmøller eller sitt hjertes utkårete – fremfor å gå i rette med sine fikse ideer (L:79). Derfor kjennetegnes denne heltetypen av mangelen på indre problemstillinger; og uten «transcendental romfølelse» blir sjelen dermed ute av stand til å erkjenne virkeligheten (L:79). «Det fullstendige fraværet av

inderlig problematikk,» skriver Lukács videre, «forvandler sjelen til ren aktivitet» (L:81). Fordi sjelen er for trang, er det ikke plass for ettertanke. Upåvirket av sine omgivelser er sjelen derfor som begravet i sin egen eksistens, fullendt og seg selv tilstrekkelig (L:81). Følgelig må ethvert innfall, enhver forestilling, uansett hvor tvangsmessig den måtte fortone seg, stiles mot den ytre verden og forvandles til handling (L:81): «Et slikt menneskes liv blir derfor en uendelig serie av selvvalgte eventyr» (L:81).

Av lignende, såkalte selvvalgte eventyr finnes det ikke rent få i trilogien; for eksempel, i sammenheng med å «*skape seg et navn*» (E:142) – om ikke forlest, så forledet av Einar Gerhardsen som helteideal – ser Jonas Wergeland seg kallet til å bli en ny landsfader: «Å være Landsfader, å lede folket, sto for Jonas som et gunstig, og slett ikke umulig, yrke i fremtiden; stå der foran et hav av folk og si, som Gerhardsen, med denne lett bevegde knekken i stemmen: ‘Kjære landsmenn.’» (E:142). I tillegg beskrives de tidligere nevnte reisene, på Zambezi-elven eller til det indre Østfold – enten de fremstår som en slags odysse i moderne støpning eller som Marlows ferd innover i Kongo – med en overspent tone, som forestillinger som settes ut i live.

Men betydningen av disse reisene er langt fra entydig; likheten med eventyrets tankeinnhold og komposisjon blir blant annet problematisert når Jonas Wergeland, noen år etter togreisen på Østfoldbanen, ser sin venninne og reisefelle, Nefertiti bli påkjørt og drept i Bergensveien, bare noen steinkast unna den hjemlige idyllen i Groruddalen:

[...] og han vet hun allerede er død, og han tenker, før hun når bakken, at det ikke er slutt selv om det er slutt, at det aldri var slutt, iallfall ikke når det gjaldt Nefertiti, akkurat som på den turen til Rakkestad og det indre av Østfold da de omtumlet av opplevelser, etter å ha sagt adjø til Nefertitis gjenfunne grandtante, nesten var fremme ved jernbanestasjonen og plutselig så en bil svinge forbi, en bil med et varemerke de kjente bedre enn noe annet: den blide eskimopiken, Diplom-Is-piken, og siden hun liksom vinket dem med, fulgte de etter og kom til to røde teglsteinsbygninger hvor de over døren til den ene kunne lese: Østfoldmeierienes fabrikk A/L, og i det samme skjedde noe som bare skjer i eventyret, en mann kom ut, i hvit frakk, og spurte om de ville ta en titt innenfor, og de ble tatt med inn i en hall som luktet av vanilje og sjokolade og jordbær, samt av krokan som ble brent av mandler og sukker i store stekepanner i et hjørne, og de kunne ikke tro det, men de sto midt i en iskremfabrikk [...]. (F:439)

Jonas Wergelands assosiasjon fra Nefertitis død, livets slutt, til reisen som hadde virket uopphørlig, får karakter om kanskje ikke som et løsenord, et «*sesam, sesam*», så i det minste som et ønske om å kunne mane Nefertiti til live igjen, som en benektelse av at hennes liv ender her, i hjemlige trakter, kanskje fordi formularet som avslutter eventyret ikke har blitt uttalt, og dermed kan det heller ikke være omme. Med dette stiller teksteksemplet eventyrets endepunkt opp som et problem: Det «egentlige» eventyret, reisen til det indre Østfold, er ikke over når det blir forventet; avslutningen på et eventyr ser bare ut til å lede til et nytt. Først hjemme blir eventyret avsluttet, og ikke gjennom en frivillig innstilling om å forlate dets forheksede verden,

men gjennom en påtvungen slutt: døden. Til en viss grad kan dette kanskje, noe velvillig, minne om hvordan også don Quijotes eventyr først opphører med døden, men ikke mer enn hvordan enhver fortelling om et menneske bærer døden i seg som narrasjonens eneste naturlige slutt punkt. Snarere avdekker teksteksemplet hvordan barndommens fortryllelse opphører som en følge av tragedien, og hvordan det dermed – til forskjell fra don Quijotes utadrettede virksomhet – også rydder vei for ettertanke og kontemplasjon: For hva er det denne erindringen frembringer om ikke et slags bevisst forhold til eventyret? Hvor reisen tidligere har blitt beskrevet med barnets blikk, er det som om dødsfallet brått vekker et helt annet perspektiv til live: «noe som bare skjer i eventyret» (F:439) er innsikten som treffer Jonas Wergeland i Nefertitis dødsøyeblikk; og gjennom å påpeke at virkeligheten *ligner* eventyret, synes Jonas Wergeland også å være i stand til å trekke et kategorisk skille.

Ikke desto mindre synes eventyret som genre å ligge som en slags klangbunn gjennom hele trilogien. Her finnes blant annet «Brødrene Grimm» (F:32), slik Jonas Wergelands omtaler sine fettere, og ikke minst en utstrakt forekomst av «hjelpere» – tilfeldige møter med utlendinger som himmelfalne oppdager at Jonas Wergeland kommer fra Norge, som umiddelbart ivrer etter å fortelle om sine norske helter, det være seg for eksempel Fridtjof Nansen, Thor Heyerdahl eller Sigrid Undset, og som følgelig setter Jonas Wergeland på sporet av fjernsynsserien om norske stjerner. For det er nemlig i møte med fremmede mennesker, langt unna Norge, at Jonas Wergeland ikke bare oppdager enkelte nordmenns betydning, også utenfor landegrensene, men dessuten blir presentert for nye, inspirerende opplysninger om sine landsmenn. Et illustrerende tilfelle kan være hvordan Jonas Wergeland, i samtale med en armener som bærer Nansen til fornavn, virkelig blir gjort oppmerksom på Fridtjof Nansens anseelse: «‘Min far var så takknemlig over det Nansen gjorde for folket vårt at han døpte meg Nansen’ sa mannen. ‘Det går flere mennesker rundt i Armenia og heter Nansen til fornavn.’» (E:149-150). I tillegg, slik også andre utlendinger formidler alternative «portretter» av kjente nordmenn, kaster armeneren nytt lys over Fridtjof Nansens bragder: «‘Du vet, den store prestasjonen i forbindelse med Grøndlandsferden er jo ikke selve skituren,’ sa Nansen Sarjan. ‘Det store kunststykket er boken, spesielt passasjene hvor han skildrer piperøykingen; hvordan de drøyde rasjonen av tobakk de fikk hver søndag.’» (E:150). På denne måten representerer møtet med hjelperne også en form for underliggjøring, en annerledes tenkemåte, som blir en mal for hvordan Jonas Wergeland selv ønsker å fremstille sine portretter i fjernsynsserien *Å tenke stort*, slik som i tilfellet med programmet om Fridtjof Nansen:

Nettopp fordi så mange nordmenn satt med en fasttømret forestilling, nærmest et stilisert glansbilde, av Nansen, var Jonas Wergelands hovedproblem hvordan han skulle bruke prismet inne i hodet sitt til å bryte og spalte det sterke lyset Fridtjof Nansen sendte ut, og slik finne det spekteret eller den historien som

klarere enn noe annet avslørte dimensjonene og dybdene i ham, samtidig som den var lite kjent, og aller helst uten skigåing, uten isbjørner, uten jublende folkemasser ved bryggen i Kristiania. Jonas fant denne historien, og den handlet om en mann som sto på en kald slette og gråt foran en flokk mødre. (F:92-93).

Og nytt lys kastes også over Fridtjof Nansens bragder, så til de grader at enkelte nordmenn reagerer i harnisk over at de klassiske, nær sagt stereotype bildene som knyttes til Nansen utelates i programmet: «Å skildre Nansen uten 'Fram' er som å skildre Ole Bull uten fiolinen» (F:92), slik en tv-seer skriver i et ampert leserbrev til NRK. For fremfor å fokusere på Nansens ekspedisjoner, velger Jonas Wergeland å rette oppmerksomheten mot Nansens humanitære arbeid, som leder for hjelpeaksjonen i Sovjet-Russland under hungersnøden i 1921. Det er riktignok ikke skildringene av piperøykingen, den litterære Nansen, som blir brennpunktet for programmet; likevel kan det kanskje hevdes at det er den armenske Nansen (Sarjan) som – lik eventyrets hjelpere – ansporer Jonas Wergeland til å lete etter et annet perspektiv, et portrett uten ski og polarekspedisjoner.

Men Jonas Wergeland lærer ikke bare å tenke nytt om berømte nordmenn; i møte med utlendinger forstår han også noe om Norges plass i verden, hvordan nasjonen kan være ukjent, mens enkelte av landets berømte skikkelser utgjør en del av andre kulturers kollektive bevissthet, slik som her, i Uruguay: «Mange mennesker i Uruguay hadde aldri hørt om Norge. Men noen kjente Undset. Undset, nær sagt et norsk ord, var også et ord i det spanske språket. Istedenfor å si man kom fra Norge, kunne man si man kom fra Undset.» (O:475). Selvfølgelig kan denne innsikten, betoningen av Undset, settes i sammenheng med et slags dikterkall, å skape seg et navn; men her, så å si på den andre siden av kloden, erkjennes også en annen betydning av Norges mest kjente størrelser: Navnene deres blir ledestjerner på himmelen, de viser veien hjem. Samlet sett, som en konstellasjon, kan de kanskje også bære fortellingen om Norge, noe det virker som om Jonas Wergeland også fornemmer; for det er nettopp her, idet han forstår navnets betydning, at en «plutselig forløsende tanke» (O:475) oppstår: «I løpet av et langt fortettet øyeblikk hadde han hele den senere så vidgjetne fjernsynsserien klar i hodet, i forbausende detalj» (O:475). På denne måten blir det tydelig hvordan møtene med fremmede «hjelpere» muliggjør, liksom i eventyret, en slags selvrealisering og erobring av *halve kongeriket* – slik fjernsynsseriens suksess kanskje kan betegnes. Samtidig ser navnene ut til å virke som løsenord som både innleder bekjentskapene og baner vei for innsikten.

I tillegg finnes det episoder hvor navnene nær sagt redder Jonas Wergelands liv, og dermed, helt tydelig, lignes med eventyrets trylleformularer: «Tuaregen kan lese latinske bokstaver. 'Hey-er-dahl,' staver han seg til. / Ordet er magisk, ordet er et sesam. Jonas hører navnet og ser hvordan øynene rundt ham får en annen glød. Boken, navnet Herydahl, er som salt, verdt sin vekt i gull» (F:158). Tekseksemplet anskueliggjør dermed også et komplekst

forhold til don Quijotes livsfjerne verdensanskuelse: På den ene siden er det Thor Heyerdahls bok, *Aku Aku* som har vekket eventyrlysten hos Jonas Wergeland og ført ham til tuaregene – dette berbisk nomadiske folket, som lever som et slags omflakkende gjeterfolk i Saharaørkenen – ikke ulikt hvordan først ridderepikken, dernest hyrdediktningen (selv om den i det siste tilfellet forblir urealisert) vekker en lignende utferdstrang hos don Quijote. På den annen side er det litteraturen som muliggjør redningen, frelsen, slik den kommer i form av et navn og en bok. Dessuten er det usikkert hvor fremmed for virkeligheten Jonas Wergeland egentlig er i forbindelse med denne ekspedisjonen.

Verre er det antakeligvis med Jonas Wergelands søster som, forlest på *Tusen og en natt*, søker sin egen forestillingsverden som et fordreid alternativ til virkeligheten: «Hans begavede søster, Rakel, forsvant tidlig inn i sin egen verden og virret i mange år rundt på Grorud som en lokal utgave av don Quijote og hans villfarelser, alt takket være eventyrsamlingen *Tusen og en natt*» (O:292). Tiltross for at hennes livsfjerne holdning dreier seg om erotikk, og dermed er å regne som en motsats til don Quijotes høviske levesett, synes likevel deres opptredener å ligne hverandre; hvor don Quijote påtvinger ridderromanenes høytidelige manerer på sine omgivelser, som for eksempel når han gjør kur til Dulcinea, ser Rakel ut til å støpe sine erotiske eventyr etter en form hentet fra orientalske fortellinger: «Mitt poeng er imidlertid å fastslå at Rakels forståelse for erotikkens betydning skrev seg fra *Tusen og en natt*» (F:80).

Men dette gjelder Rakel og ikke Jonas Wergeland, for i hans tilfelle virker som sagt elskoven heller som illuminasjon og dannelselse. Dessuten er heller ikke Rakel så livsfjern som det først kan virke; i hvert fall ser hun til å ha tilegnet seg en vesentlig innsikt fra eventyrene: «[...] sex og historiefortelling hørte sammen. Og erotikken kom først, så historiene – ikke omvendt. Slik var lærdommen fra *Tusen og en natt*, ifølge Rakel. Så Jonas Wergelands kvinner ikke bare elsket ham, de satte i gang, de *forvandlet* historier i ham» (E:364). Lærdommen, som det her siktes til, er hvordan Sjeherasad (i *Tusen og en natt*) berger livet som kongens konkubine. Hver kveld etter endt samleie, forteller hun en ny historie, og således gjennom tre år med fortellinger, forvandler hun kongens temperament. «Morderisk hat er forandret til varig kjærlighet» (M:931), slik Kjærstad selv påpeker i et forord til en nyere norsk utgivelse av eventyrsamlingen (1988-89).

I forlengelse av dette, hvordan erotikken muliggjør en positiv forvandling, ser vi hvordan trilogien, til forskjell fra tilfellet don Quijote, ikke fremstiller (den forsøksvisе virkeliggjøringen av) «selvvalgte eventyr» som grandiose og ødeleggende tvangsforestillinger. Derimot er det fantasiens muligheter som betones, fantasien slik den åpner andre verdener, ikke bare parallelle, alternative virkelighetsoppfatninger, eller noe som påtvinges den ytre verden, men hvordan fantasien også uttrykker og dermed synliggjør noe som (allerede)



eksisterer i denne verden, hvilket igjen forøker og forrykker livsbetingelsene for den handlende helt.

Et mer konkret eksempel på dette er når den unge Jonas Wergeland, i et forsøk på å vekke beundring, leter etter Margretes armring av gull som hun har mistet i forbindelse med en svømmetur i Svarttjern: «Jeg undersøkte bunnen med fingrene, centimeter for centimeter. Jeg tenkte på eventyrene i *Tusen og en natt*, [...] særlig disse historiene hvor man fant ringer i bakken; og når man løftet dem opp, løftet man opp en luke og kunne stige ned, inn i en annen verden» (O:148). Riktignok forestiller Jonas Wergeland seg at han kan «stige ned, inn i en annen verden», men dette må ikke forstås utelukkende som en fantasi som forsøkes presset på virkeligheten; snarere dreier det seg om fantasien som redskap, som et tolkningsverktøy for å forstå visse fenomeners betydning. Forestillingen er dermed ikke knyttet utelukkende til handlingen, men vitner vel så mye om et reflekterende, men like fullt mystisk, innstilt sinnelag. Idet han endelig finner Margretes armring, synes fantasien også å stå i forbindelse med en faktisk verden; en luke åpnes i Jonas Wergelands bevissthet, og han innser den egentlige verdien av funnet: «Jeg rørte ikke ved gull. Jeg følte jeg rørte ved fremtiden» (O:149).

I tillegg til alle disse eksplisitte, og tidvis ekstensive, hentydningene til *Tusen og en natt*, synes også trilogiens komposisjon å ligne eventyrsamlingens rammefortelling og oppbygning. Ikke bare forsøker trilogiens tre kvinnelige fortellere å redde Jonas Wergeland, så å si forandre hans psykologi, ved å fortelle, ikke ulikt hvordan nettopp Sjeherasad forsøker å fri kong Sjeheriar «for sine depresjoner» (M:931); overgangene mellom historiene, hvordan et fragment leder assosiativt til et annet og, ikke minst, avbrytes i et dramatisk øyeblikk, må dessuten kunne sees i sammenheng med hvordan Sjeherasad, idet dagen opprinner, brått stanser den historien hun er i ferd med å fortelle – også dette på et kritisk tidspunkt – med løftet om et enda mer spennende eventyr neste natt (M:930). Slik viser likhetene med eventyret nok en gang hvordan fantasien – her ment som evnen til å foreta plutselige tankeprang – er å betrakte som en ressurs, noe som åpner for nye erkjennelser, på tvers av pragmatisk logikk og konvensjonelle årsaksrekker, og som dermed (igjen) forøker og forrykker livsvilkårene, om ikke også redder liv.

Til tross for at eventyret således tematiseres vesensforskjellig fra don Quijotes bedrifter (altså ikke utelukkende som «selvvalgte eventyr» i overført betydning, men like mye som konkrete eventyrs tilstedeværelse i verden), synes forbindelsene til *Tusen og en natt* likevel å antyde at det finnes tilløp til den skarpsindige lavadelmannens livsfjerne, men – ikke desto mindre – foretaksomme sinnelag, eventuelt at denne «demonien» lurar som en mulig fare, også for Jonas Wergeland. For eksempel synes flyturen med SAS-piloten, onkel Lauritz å anskueliggjøre hvordan Jonas Wergeland risikerer å bli okkupert av tilsvarende «onde ånder».

Fra cockpiten i det lille propellflyet opplever Jonas Wergeland nemlig å se sitt hjemsted, Grorud, uten den klangfyllden og det skinnnet av trolldom det vanligvis besitter:

Sannheten er at Jonas Wergeland kastet opp av skrekk, skrekken over å se sitt elskede, kaotiske, kuperte, myldrende Grorud forflatet og forenklet til et bilde han kunne ta inn med ett blikk, et bilde der alle spennende småting, hele universer var borte, som om det han så var en formel, et diagram, over et eventyr (E:445).

Hvor den abstrakte idealismens helt har et sinnelag og en bevissthet som er seg selv nok, fullendt og i ro, og dermed heller ikke opplever noen motstand fra omgivelsene (L:81-82), synes Jonas Wergeland (på grunn av fugleperspektivet, overblikket) derimot å bli konfrontert med omverdenen i en reduksjonstisk støpning, for deretter å ønske seg (tilbake til) en fantastisk verden. Dette ønsket kan tilsynelatende virke nært beslektet med det å være «manisk innesperret i seg selv» (L:82) – slik Lukács tilskriver don Quijotes oppfatning av verdens velde. Samtidig vitner enhver ønsketenkning, enhver lengsel, om en visshet forskjellig fra den abstrakte helt som tar enhver livanskuelse for gitt fordi det ikke finnes noe alternativt perspektiv tilgjengelig. Jonas Wergelands kvalme blir dermed et symptom på et gryende anlegg for grubling, evnen til å problematisere de åndelige livsvilkårene han nekter å underkaste seg. Hans kvalme uttrykker dermed en higen etter en uskyldighetstilstand hvor hans landskap ennå synes kodet med eventyr.

Om disse eksemplene derfor ikke viser at Jonas Wergelands sjel «hviler sluttet og avrundet i seg selv – som et kunstverk eller som en guddom» (L:81-81), så viser eksemplene likevel en tidvis tendens i en slik retning: å skulle sette forestillingsverdenen ut i live, eller i det minste å vurdere sin egen fantasi høyere enn den faktiske virkeligheten.

Mer tydelig blir kanskje forholdet til den abstrakte idealisme i tilfellene hvor Jonas Wergland, uten overveielse, virker fast innstilt på å handle. Av trilogiens fortellere, er det trolig Rakel som i størst grad beskriver Jonas Wergeland i tråd med denne formens karakteristika. Ikke bare er det hun som går lengst i å fremstille Jonas Wergeland som en morder, altså som skyldig i *ugjerningen*, og dermed som handlende fremfor ettertenksom; det er også innenfor hennes fortelling – vel å merke fortolket av professoren/biografen – at Jonas Wergeland inntar en av sine mindre sjarmerende roller:

Som drevet av onde ånder, eller kanskje mer konkret, av *spritens* virkning, møter vi allerede fra første setning i *Erobreren* – og i sterk kontrast til det portrettet som ble tegnet av Kamala Varma – en hovedperson som gir inntrykk av å være farlig: «‘Jeg trodde han skulle voldta meg,’ sa kvinnen da hun siden meldte seg» (E:5). Utsagnet stammer fra en tilfeldig drosjesjåfør som har kjørt en dørgende full Jonas Wergeland hjemover, gjennom Oslos gater, og som skuffende har erfart hvordan hennes tidligere bilde av ham ikke er i samsvar med den

lallende, spyende og slibrige skikkelsen i baksetet: «En ung norsk kvinne, en seer, sto ulykkelig og iakttok hvordan en mann hun beundret satt på baken i sitt eget oppkast og bannet. ‘Det var som om jeg plutselig så Dr. Jekyll som Mr. Hyde,’ sa hun senere» (E:9).

Rekken av hendelser som leder frem til drosjeturen, begynner med at Jonas Wergeland mistenker Margrete for å ha et forhold til vennen Axel Stranger: «Margrete var utro, hadde et forhold til Axel. Og han visste mer: Det hadde vart lenge. De hadde hatt all verdens anledning i årevis. Forholdene hadde ligget perfekt til rette. Så perfekt at det *lå utenfor enhver mistanke*» (E:324, min uthevn). Denne overbevisningen, hvor blind den enn måtte være, fører til et brutalt oppgjør, hinsides enhver kutyme: «Axel lå og vred seg på gulvet. Jonas kunne allikevel ikke gi seg, var inne i en blodtåke, sparket ham, hørte det knase, [...] sparket ham så hardt han klarte, i brystkassen, i ryggen, i lårene, i hodet» (E:392). Så, med en anelse om å ha drept vennen, forlater Jonas Wergeland åstedet, går på restaurant, hvor han legger i seg, «som en romersk keiser» (E:392) – med andre ord som en erobrere – og «ut igjen, videre, til en bar; for å feire» (E:392). Her drikker han seg så fra sans samling, før han til slutt praier en drosje hjem: «‘Bergensveien,’ sa han, hørte at det ble utydelig. Og så, mumlende til seg selv: ‘Eller til helvete. Jeg har drept en mann.’» (E:393).

Til alt hell stemmer ikke Jonas Wergelands antakelser; vennen overlever, vennskapet også, så hvor *nære på* det egentlig har vært, kan være rimelig å betvile. Like fullt tegner oppgjøret med Axel Stranger et bilde av en hovedperson som er innrettet på å handle. Ytterligere viser den tankeløse overbevisningen (om utroskapen) at Jonas Wergeland er uten ytre motstand, eventuelt ikke er lydhør overfor omgivelsene, som besatt av onde ånder. Selv vennens anmodning om at de skal snakke sammen («‘Sett deg ned, Jonas, så kan vi prate om dette.’» (E:392)), blir oppfattet som en erkjennelse av utroskapen: «Det var den berømmelige dråpen, denne halve innrømmelsen» (E:391). Og nettopp i egenskap av å være ensidig handlekraftig, uoppmerksom på eventuelle innvendinger, fastlåst i sin egen forestillingsverden, nærmest *andsfraværende*, synes Jonas Wergeland likevel å ligne den «demoniske problematikks dypeste vesen» (L:85): Slik Cervantes viser hvordan «den reneste heroisme må bli grotesk, den sterkeste tro bli vanvidd» (L:85), viser også eksemplet med Jonas Wergeland hvordan realitetene ikke trenger å «svare til noen subjektiv evidens» (L:85) – uansett hvor feilaktig denne vissheten må være.

Under den skandaløse drosjeturen hjemover ser han likevel ut til å være rammet av en form for tvil: «‘TV-programmene mine er like unyttige som pyramider,’ snøvlet han, ‘noe som bare står der i en ørken, noe som sjakalene kan pisse på og borgerskapet klatre opp på.’» (E:7). Selv om denne nye innsikten ikke er rettet mot overbevisningen om utroskapen eller inntrykket av å ha drept Axel Stranger, så er den i det minste rettet mot egne «heltedåder», fjernsynsserien

Å *tenke stort*. Likevel kan utsagnet neppe regnes som et tegn på en brått ervervet evne til ettertanke; snarere dreier det seg om å tilkjennegi en voksende selvforakt – og det med en formulering som ikke engang er hans egen: «‘Gustave Flaubert,’ hoiet han. ‘Det er faen dytte meg noe jeg har rappet fra Flaubert.’» (E:7). Og slik, nær sagt med en påkallelse, antydes også en forbindelse til den andre helteskikkelsen i Lukács' typologi hvor nettopp Flauberts *L'Éducation sentimentale* (1869) står som det fremste eksemplet.

### *Selvfordypelse*

I løpet av 1800-tallet er det en helt annen uoverensstemmelse mellom sjel og virkelighet som ser ut til å prege romansjangeren: Diametralt forskjellig fra den trange sjels «livsvilkår», grunngis misforholdet nå med «at sjelen er bredere og større enn de skjebner som livet har i vente for den» (L:92). Denne formen er det Lukács benevner desillusjonsromantikk. Forlatt er helteskikkelsen som uavhengig av erfaring og ytre virkelighet forsøker å virkeliggjøre sine planer gjennom gjerning – og slik gir romanen dens handlingsgang og innhold. Isteden karakteriseres desillusjonsromantikken av at heltens blick rettes mot et rikt indre liv som mulig verdsettes høyere enn faktiske, ytre realiteter. Helten oppfatter sin sjel som den egentlige virkelighet, som hovedinnhold i livet. Hans eller hennes feilslåtte bestrebelser på å gjøre virkeligheten mer lik sin indre verden blir dermed denne romanformens viktigste tema å undersøke (L:92). For hvor den abstrakte idealismen beskrev en handlende helt i strid med sine omgivelser, kjennetegnes desillusjonsromantikken hovedpersoner av en fremskreden passivitet og avstandtaken overfor alle konflikter, «en tendens til å avgjøre alt som angår sjelen – i det sjelelige» (L:93).

Selve prakt eksemplet på denne passive selvfordypelsen er å finne i Flauberts *L'Éducation sentimentale* (1869) hvor blant annet revolusjonen i Paris' gater kun kommenteres med ytterst få og knappe replikker, og dermed ser ut til å gå hovedpersonen, Frédéric Moreau nærmest upåaktet hen: «– Der strøk det nok med noen borgere, sa Frédéric rolig, for det finnes situasjoner hvor selv den minst kyniske føler seg så utenfor at han kan se menneskeheten gå til grunne uten å lee en finger» (Flaubert 2001:324). Frédéric Moreau er åpenbart ikke en kyniker, snarere synes han å være utstyrt med et inderlig, romantisk sinnelag, breddfull av brennende følelser. Ikke desto mindre ser denne inderligheten ut til å være noe begrenset (om ikke også rent overfladisk): Februarrevolusjonens politiske bakteppe – økonomisk nedgang, høy arbeidsledighet, innskrenket stemmerett, med andre ord livsvilkårene for Frédéric Moreaus medmennesker – forekommer å være helt uten interesse; det eneste som derimot opptar ham er assosiasjonene monarkiets endelikt frembringer i hans indre: «Han tenkte på alle som hadde gått [...] innenfor disse murene – Karl V, slekten Valois, Henrik IV, Peter den store, Jean-

Jacques Rousseau, [...] – han følte seg omringet og inneklemt av alle disse stormfulle, avsluttede eksistensene [...], men han likte det også» (Flaubert 2001:369). Slik grunnis også en slags motivasjon for hans (ytre sett) distanserte livsholdning; «omringet og inneklemt», men også innstilt på å nyte sin forestillingsverden, mister samfunnsmessige forhold all betydning for sjelen (L:93). Ikke engang som erfaringsgrunnlag eller som scene for handlinger synes det sosiale livet å ha noen reell verdi. Stilling, stand og tilhørighet, så vel som alle grunnleggende (sosiale) institusjoner (ekteskap, familie, kirke, skole), tømmes for mening sammenlignet med enkeltindividets følelsesliv og drømmer (L:93); den eneste tilknytning som later til å ha noen som helst relevans er den som skapes uavkortet i «det sjelelige», nettopp slik Frédéric Moreau fornemmer et åndelig slektskap med kjente historiske skikkelser som for eksempel Peter den store og Jean-Jacques Rousseau.

For å belyse hvordan Jonas Wergelands sjeleliv (tidvis) også fremstilles som nært beslektet med Frédéric Moreaus kontemplative sinnelag, kan historien om Jonas Wergelands sjalusi – overbevisningen om Margretes utroskap – igjen virke illustrerende: Hvor Jonas Wergelands opptrinn får en lød av demonisk heroisme i Rakels fremstilling, låner den (mer eller mindre) samme historien trekk fra desillusjonsromantikken når det er datteren, Kristin som forteller: «I flere måneder levde Jonas i to verdener, og den ene, den innbilte, ble etter hvert den klart dominerende. I fantasien var han kontinuerlig vitne til, i detaljers detalj, Margretes utroskap, hennes møter og erotiske turnøvelser med en mann han til da hadde regnet som en venn» (O:109). Det blodige oppgjøret uteblir, også enhver handlekraft synes å være forsvunnet; det som derimot betones er hvordan mistanken forvandles til overbevisning, hvordan Jonas Wergelands passive selvfordypelse tar overhånd og overhodet ikke lar seg korrigere av Margretes protester: «[...] hun [lyttet] bare overbærende, før hun gjentok det hun hadde sagt kvelden før, og kvelden før der igjen: ‘Det er det samme hva jeg sier, du hører allikevel ikke etter.’» (O:109-110). Slik den vide sjel rommer for mye ettertanke og kontemplasjon til å kunne ta innover seg ytre realiteter, står Jonas Wergelands forestillingsevne – hele hans indre, innbilte verden – her i veien for samlivet mellom ham og Margrete. Dermed blir det tydelig hvordan ekteskapet, også som institusjon, er truet av et sinnelag som levner liten plass for noe annet enn selvfordypelse. Men hvor 1800-tallets desillusjonsromantikk skildret dette som et saksforhold, som en ond makt i verden som (delvis) hindret menneskene i å komme hverandre nære, finnes det innenfor trilogien også en tilgjengelig motkraft i det relasjonelle – det være seg som venner, kjærester eller ektefeller – slik som her, i (forholdet til) Margrete:

Så, en dag i desember, kom hun bare hjem fra arbeidet og ba ham ta seg fri fra NRK den neste uken. «Hvorfor?» spurte han. «Bare gjør det,» sa hun. «Skyld på sykdom i familien,» sa hun. «Hvorfor?» sa han

igjen. «Fordi jeg skal vise deg en verden like uvirkelig som den du lever i nå,» sa hun. Senere tenkte Jonas at hun egentlig hadde svart: «Fordi du er død. Fordi jeg vil gjøre deg levende igjen.» (O:110)

I dette tilfellet er det liten tvil om at det fremdeles (slik som i forbindelse med det blodige oppgjøret med Axel Stranger) hefter noe demonisk ved Jonas Wergelands sjeleliv, en søvngjengeraktig tilstand som selv om den her ikke lenger virker innrettet på å handle, like fullt fremstår som monoman og ugjennomtrengelig. Men slik datteren også skildrer, evner Margrete faktisk å puste liv i Jonas Wergeland: «‘Jeg fryser,’ sa han. / ‘Jeg er her,’ hvisket hun bak ham, inn i øret hans. Han merket den varme ånden hennes mot huden sin» (O:112). Hvor det som er kaldt ofte representerer det døde eller anorganiske i verden, kan hans bemerkning, «Jeg fryser», forstås som en innrømmelse av sin egen tilstand som livløs, eventuelt som hensovnet og avsjelet, slik døden kan uttrykkes i liketydige begreper. Å ha en for bredt anlagt sjel, med en påfølgende overmannende indre forestillingsverden, blir derfor ikke synonymt med å ha sin *egen* sjel inntakt. Isteden besettes den brede, romlige sjel med en annen ond overmakt, vesensforskjellig fra den abstrakte idealismens, en overmakt som ser ut til å fortrenge det essensielle ved Jonas Wergelands vesen, om ikke også fortrenge selve tanken om en kjerne. Men fortrenghningen er bare tilsynelatende. Årsaksforholdet kan heller settes på hodet: Demonien finner vei inn i det vide sjelelivet fordi det allerede finnes et tomrom som kan (eller må) fylles.

Men hva er det som har gått tapt? Margretes livgivende gest antyder en mulighet: For det er ikke bare kroppsvarmen hennes, lik en ytre, påtvingende kraft, som svekker – om ikke også fullstendig tilintetgjør – Jonas Wergelands kjølige manier. Snarere er det «den varme ånden hennes» som virker nærende og får ham til å komme på andre tanker: «Et sted, langt nede i underbevisstheten, ante Jonas at disse forestillingene bare var en avledningsmanøver for noe annet, kanskje mer betenkelig: frykten for at han ikke var verdig» (O:112). Som det fremkommer av teksteksemplet er det ikke snakk om å vinne full innsikt, snarere er det snakk om en vag fornemmelse – «langt nede i underbevisstheten» – av at forestillingene om Margretes utroskap er et forsøk på å dekke over egne kompleksser. Mer enn å tilby en forklaring på Jonas Wergelands psykologi, viser dette hvordan Margretes oppgave blir å fylle tomrommet, mangelen ved hans vide sjel, og dermed fordrive den demonien som ser ut til å ha tatt bolig. Og med hvilket redskap er det hun forsøker å bekjempe demonien? Med ånd – ikke bare ment som pust, men som hennes ånd, hennes sjel så å si.

Senere i *Oppdageren* utdypes dessuten denne koplingen mellom pust og ånd, for som Jonas Wergeland bemerker i en av sine dagbokslignende oppføringer, er de visselig identiske begreper: «I gamle språk som hebraisk og gresk er ordet for ånd og vind det samme» (O:146). Og i forbindelse med en røntgenundersøkelse av overkroppens hans, hvor han bes om å holde

pusten, understrekes dette samsvaret i begrepsinnhold ytterligere: «[...] han tenkte at de skulle ta bilde av hans ånd. På en måte gjorde de kanskje det. Egentlig sa de: 'Hold ånden!'"» (O: 476-477). Å betrakte «den varme ånden» til Margrete som metafysisk ånd, som *geist*, like mye som pust, virker dermed mer enn rimelig. Følgelig, gjennom å sammenligne ånd/ånne med liketydige eller lignende begreper, får Margretes ånd flere betydninger: Like mye som at hun puster liv i ham, så begeistrer og besjeler hun ham, som om hun er i besittelse av det han selv hevder å mangle: «Det sto tidlig klart for meg: Skulle jeg vikle meg ut som menneske, trengte jeg ånd» (O:146). Dermed synes hans higen etter å bli begeistret (i ordets rette forstand) å minne om den hegelske forståelsen av ånd, hvordan den må finne seg selv, hvordan hver enkelt må «integrere det allmenne og det individuelle i seg» (Krogh 2007:238) selv, for å vinne innpass i verden, og slik forenes med en større helhet.

Et lignende premiss ligger nettopp til grunn for store deler av Lukács' romanteori, særlig i kapittelet om «Romanens indre form» (kapittel 4) kommer den hegelske påvirkningen klart til syne: «[...] abstrakt er menneskenes lengsel som higer mot utopisk fullendelse og bare opplever seg selv og sitt eget begjær som sann realitet» (L:57). Her formuleres drømmen om tilhørighet som en vag idé, noe å strebe etter, mens selvet og dets drifter fremstår som det eneste sanne – i tråd med hvordan det beskrives i Hegels *Åndens fenomenologi* (som nevnt innledningsvis).

Med tanke på hvordan Margrete evner å begeistre sin ektemann, kan derfor følelsen av tilhørighet, åndens fullendelse, se ut til å være innen rekkevidde for Jonas Wergeland. Like fullt anskueliggjør teksteksemplet at «gjenopplivningen» er langt fra entydig eller uproblematisk: Om Jonas Wergeland kanskje er på nippet til å forstå at det er kjærligheten mellom ham og Margrete som virker gjenopplivende, og ikke Margrete per se, ser denne innsikten likevel ut til å måtte vike til fordel for en ny forestilling, følelsen av ikke å være Margrete verdig. Men heller ikke en slik forståelse av deres relasjon vil være noe varig botemiddel mot Jonas Wergelands innadvendte blikk, i hvert fall ikke så lenge han bare fornemmer at han og Margrete ikke er jevnbyrdige; for en slik fornemmelse dreier seg kun om indre forestillinger og er ikke (nødvendigvis) tuftet på ytre, objektive realiteter.

Oppvurderingen av Margrete kan dessuten leses i sammenheng med hvordan han «merket den varme ånden hennes mot huden sin» (O:112, min uthevn.), med andre ord hvordan hans oppfatning av henne som «åndelig» og fullendt, til forskjell fra hans eget mangelfulle vesen, er den eneste sanne virkelighet. Iakttakelsen er derfor ikke synonymt med observasjon, men med kontemplasjon, med innadvendt vurdering. Dermed antydes igjen et slags slektskap med Frédéric Moreau, særlig med tanke på hvordan han oppvurderer Madame Arnoux. Likheten består i at objektet for begge hovedpersonenes begjær representerer kontaktflaten med

omverdenen, punktet hvor tilhørigheten oppstår – uansett hvor flyktig en slik forbindelse måtte være – samtidig som enhver tvil om deres åndfullhet ser ut til å være fordrevet fra hovedpersonenes bevissthet. I subjektets øyne fremstår den andre som fullendt, lik sjelen som allerede har funnet seg selv, vunnet innpass i verden, og som ser sin sti tydelig belyst av skinnet fra stjernene.

Riktignok er det også en åpenbar forskjell mellom disse relasjonene. I Frédéric Moreaus tilfelle er all interaksjon mellom ham selv og Madame Arnoux forbeholdt fantasien, og i hans indre utspilt med en så sterk intensitet at det nærmest overgår all virkelig sansning: «Livaktig som i en hallusinasjon så han hvordan han kom hjem til henne, og overrakte henne en presang [...]. Han kunne høre hvordan hesten stampet med hovene, og hvordan knirkingen av seletøyet blandet seg med lyden av kyssene» (Flaubert 2001:118). Mellom Jonas Wergeland og Margrete finnes det derimot faktisk nærhet, erotikk, berøring. Og ikke minst finnes det pust, ånde, ånd. Likevel, til tross for at Jonas Wergeland faktisk sanser Margrete, og følgelig lar seg begeistre av hennes nærhet, gir relasjonen – idet den fyller ham med forestillingen om hennes åndfullhet – også utslag i passiv selvfordypelse, en hang til å dvele ved idealbildet av henne, ikke ulikt hvordan Frédéric Moreau setter Madame Arnoux på piedestall og lar forelskelsen bryte ned enhver kime til handling. Dermed får forholdet en dobbelttydig innvirkning på Jonas Wergeland: På samme måte som overbevisningen om Margretes utroskap fører til både handling og passivitet, avhengig av hvem som forteller, gir også Margretes tilstedeværelse to motsatte utslag: inspirasjon og kontemplasjon, initiativ og tiltaksløhet. Eller sagt på en annen måte: Hvor Jonas Wergeland fremstår med spor av både don Quijotes og Frédéric Moreaus sinnelag, inntar Margrete vekselvis rollene som Dulcinea og Madame Arnoux, eventuelt også begge samtidig.

En lignende tvetydighet – i tråd med Frédéric Moreaus urealiserte kjærlighet, med hvordan desillusjonsromantikken beskriver hangen til «å avgjøre alt som angår sjelen [...] i det sjelelige» (L:93), og med små, men ikke ubetydelige utslag i handling – kommer også til syne i forbindelse med en av hans tidligere forelskelser: «Snart skulle han bli forelsket i en jente som het Eva. Veldig forelsket. [...] Dette var midt i den perioden av livet man blir som mest forelsket, *da man plutselig eier en evne til å fremkalle de besynderligste bilder i ens indre*» (O: 210, min uthevn.). En slik forestillingsevne minner åpenbart om Frédéric Moreaus dagdrømmer om Madame Arnoux, men for å gjøre inntrykk på Eva, virker Jonas Wergeland også innrettet på å handle; han agerer ivrig skiløper og håper å støte på henne i Nordmarka: «Fra sikre kilder fikk Jonas vite at hun nesten alltid la veien innom skiforeningens serveringssted Sinober, nord i Lillomarka, og derfor pønsket han ut en strategi som gikk ut på å



møte henne der, liksom tilfeldig» (O:210). For med tanke på «hvilket uvanlig dårlig forhold Jonas Wergeland hadde til skigåing» (O:210) dreier det seg selvfølgelig om skuespill:

Han skulle komme glidende som en racer, som en Lillomarkas elg. I full fart og med rim i ansiktet som et bevis på hvor fort det hadde gått.

Dette var et triks han hadde lært seg. Hvis det bare var kaldt nok, og det var det gudskjelov disse søndagene, kunne han, etter å ha tatt det helt rolig, mens han for sikkerhets skyld stadig kikket bakover i tilfelle hun skulle komme, stoppe foran den siste motbakken og stå der og blåse pusten opp i ansiktet, konstruere et kledelig lag av rim på øyevipper, bryn og luekant. Og med dette ugjendrivelige beviset på fandenivoldsk fart, spurtet han så opp den siste kneika og kom akkurat passe andpusten og harkende inn på sletta foran serveringsstedet. (O:211)

Uansett hvor harmløst dette virker, får Jonas Wergeland likevel et svakt skinn av å være en sluforfører, i hvert fall besitte evnen – ennå kun en kime – om enn ikke like skruppelløst utført som litteraturhistoriens mest kjente forførere, som don Juan og Casanova, eller slik Frédéric Moreau også ved flere anledninger setter all moral til side for å hengi seg til sine forestilte forsøk på å komme Madame Arnoux nærme. Men hvor strategiene i Frédéric Moreaus tilfelle forblir fantasier, passiviserende og rent introspektive, fører Jonas Wergelands forelskelse i Eva også til handling. Som en følge av å ha tilbrakt mange søndager i skisporene i Lillomarka, blir han, mot alle odds, en ikke så aller verst skigåer: «Han [...] merket nesten skamfull at kondisjonen var blitt bedre og at han dessuten begynte å få tak på teknikken» (O:231). Så når han etter flere bomturer endelig møter henne, og den nøye uttenkte planen, om å komme heseblesende «opp den siste kneika», realiseres, har han samtidig nærmet seg henne, blitt henne mer lik, og avdekker dermed en dobbeltsidighet ved sitt spill: Like mye som en rolle, som utelukkende «triks han hadde lært seg», viser forsøket på forførelse hvordan noen av hennes egenskaper faktisk overføres til ham, ikke ulikt hvordan samleiene beskrives som dannende, særlig i Kamala Varmas versjon. Kort sagt forvandler forelskelsene, eller de åpner hittil ukjente rom, betoner ulike identiteter, gjør ham mer sammensatt – hans ansikter blir mange. Men hvor Kamala Varma vektlegger erotikken, altså det rent sanselige og fullbyrdede, som noe oppløftende og inspirerende for Jonas Wergeland, søker datteren, Kristin – naturlig nok – en annen fremstilling av farens forhold; ikke bare forteller hun om langt færre kvinner enn i de foregående «biografiene», det er også den lengtende, urealiserte og forestilte kjærligheten som (ved siden av beskrivelsen av farens forhold til moren) får dominere hennes fortelling – slik som i tilfelle med Jonas Wergelands skiturer i Nordmarka: «Hun ville stå der neste søndag. Han så allerede bildet av fjeset hennes foran seg; først forbauselsen, så den varme begeistring, og til slutt: den uunngåelige, gjengjeldte forelskelsen» (O:212). Men uansett hvor innrettet Jonas Wergeland faktisk virker på handling, på å forbedre sine skiferdigheter for å nærme seg henne, på å gå innover løypene mot Sinober, søndag etter

søndag, uten å resignere, synes dermed det viktigste slaget om kjærligheten likevel å stå i hans indre: Det er «den *uunnngåelige*, gjengjeldte forelskelsen» (min uthevn.) han forestiller seg, som om deres forhold var styrt av skjebnen og ikke bare villet av Jonas Wergeland selv.

Like fullt møtes de «den ellefte søndagen» (O:230), og sammen setter de utfor bakkene ned til Movatn, eller «Helvetesbakkene» (O:237) – slik Jonas Wergeland ynder å kalle dem, kanskje med en glimtvis forutanelse av uhellet som venter. For han kolliderer visse med et tre, slår seg stygt, men fremkaller samtidig Evas omsorg og kjærlighet: «Det at han lå der skamløst var selve premisset for at hun skulle bli forelsket. At han var fortapt. Lå nede for telling. Nettopp ikke sterk, en Lillomarkas elg, men svak» (O:238). Og med fallet, som også blir en slags innrømmelse av å være mindre erfaren enn han har gitt inntrykk av, fremstår Jonas Wergeland igjen som maktesløs, passiv; men hvor en slik tilstand til slutt viste seg å være formålsløs for Frédéric Moreau, fører den her, paradoksalt nok, til at den fysiske avstanden opphører, og det rent lengtende, urealiserte og forestilte må vike til fordel for faktisk berøring: «Hun skled da hun skulle hjelpe ham opp, falt over ham, nesten med vilje, trodde han. Jonas registrerte hvordan leppene hennes streift kinnet hans, merket ånden hennes mot halsen» (O:238). Som en parallell til hvordan Jonas Wergeland senere skal kjenne Margretes pust i nakken, «den varme ånden hennes mot huden sin» (O:112), er det nå Evas ånde han kjenner. Men til tross for disse episodenes klare likheter i motiv, avdekker de samtidig en vesensforkjell i innhold: Hvor Margrete puster mot Jonas Wergelands nakke eller rygg, mot hans bakside, og således holder vernende rundt ham, puster Eva på Jonas Wergelands hals, stående foroverlent over ham, mot hans fremside, og slik gir seg selv til kjenne. Kanskje fremstår hun dermed som noe synlig, åpenlyst og gjennomskuelig, mens Margrete derimot kan hevdes å representere noe skjult, mystisk og uutgrunnet, og således virke langt mer eggende på Jonas Wergelands forestillingsevne og tilfredsstillende for hans behov for det ubegripelige.

Minst like viktig er antakeligvis pustens temperatur, det vil si, hvordan Margretes ånd beskrives som varm og slik vekker Jonas Wergeland til live, så å si ved å tine ham opp igjen, mens en tilsvarende karakteristikk ikke finnes i det andre tilfellet, med Eva – skjønt også denne scenen er preget av ytre kulde, noe som antakeligvis gjør fraværet av «den varme ånden» desto mer påtakelig.

Men igjen må det rettes fokus mot fortellerens ulike beveggrunner for å fortelle, for det er ikke usannsynlig at oppvurderingen av Margrete preges av at det er datteren som forteller begge episodene. For ikke bare fremstiller datteren færre romanser enn Kamala Varma og Rakels «biografier», men kvinnene hun forteller om synes dessuten å være moren underlegne. Likevel gir Jonas Wergelands egne dagbokslignende oppføringer belegg for at han er mindre av en forfører enn slik særlig Kamala Varma beskriver ham. Tydeligst blir påstanden om sin

«uskyld» fremsatt idet han hevder at Margrete var den første han elsket med: «Og så kom det, mitt første samleie. Man kan trygt si jeg debuterte sent. Og da jeg lå med henne, midt i denne overveldende opplevelsen, visste jeg at jeg hadde valgt rett. Det vil si, det hadde aldri vært vanskelig å avvise andre jenter» (O:349-350). Dermed synes Jonas Wergeland å tilbakevise alle påstandene om at det var mange kvinner forut for Margrete, og det sås tvil om fortellernes troverdighet. Men også Jonas Wergelands egne notater kan være feilaktige, eller i det minste pyntet på, i og med at det er datteren som er adressat for hans nedtegnelser: «Jeg har forsøkt å snakke sant. Men jeg vet at det blir like mye løgn som alt annet» (O:416). Men mer enn å innrømme egen løgnaktighet, antyder teksteksemplet hvor vanskelig det er fremstille et menneske sannferdig. Dermed fremstår alle fortellerne, Kamala Varma, Rakel, professoren/biografen, Kristin og, ikke minst, Jonas Wergeland selv, som mer eller mindre likeverdige. Det komplette bildet av den portretterte blir således fullt av paradokser, dens kjerne fragmentert, spaltet i sitt uttrykk.

Like fullt finnes det likheter, særlig mellom Kristins og Jonas Wergelands versjoner, som synes å underbygge hverandre gjensidig; for om de kanskje kan problematiseres ved å granske motivasjonen for å fortelle, kan de likevel ikke tilbakevises fullstendig. For eksempel, i tråd med hvordan datteren omtaler morens varme pust med en dobbel betydning, beskriver også Jonas Wergeland Margretes innvirkning på ham i lignende ordelag: «Da jeg kom til meg selv, hadde noe skjedd med ånden. Jeg pustet friere. Som om jeg, uten å være klar over det, hadde lidd av en astma som jeg nå var kvitt» (O:350). Men selv om den nye kroppslige tilstanden oppstår som ved en mirakuløs helbredning etter deres første samleie, beskrives den første mye senere, etter Margretes død, etter den påfølgende rettsaken og etter at Jonas Wergeland har sonet ferdig i fengsel, er sluppet fri og befinner seg ombord seilbåten Voyager på tur med datteren og hennes venner innover fjordene på Vestlandet. Hva som faktisk blir tenkt av Jonas Wergeland i øyeblikket, og ikke retrospektivt, kan dermed ikke vites, men at han anerkjenner Margretes betydning, slik datteren også beskriver hennes innvirkning på ham, er det liten tvil om; for når han like etter også påpeker hvordan han «merket at noe var satt i gang, en prosess, en tankestrøm som munnet ut, noen år senere, i beslutningen om å lage [...] fjernsynsprogrammer» (O:350), fremstår Margrete, også ifølge Jonas Wergeland selv, som den viktigste inspirasjonskilde i hans liv.

I det samme avsnittet setter Jonas Wergeland – slik som datteren også antyder – likhetstegn mellom ånd og kjærlighet: «[...] noe jeg en gang kalte ånd, men som jeg nå kalte kjærlighet [...]» (O:350). Her er det liten tvil om at nået viser til øyeblikket for nedtegnelse, og at denne innsikten dermed ikke er innen rekkevidde i forbindelse med den beskrevne hendelsen, eller forut for den igjen. Like fullt er det kanskje noe i den retning Jonas Wergeland

allerede fornemmer i møte med Eva – etter berøringen, omfavnelsen og kysset på kinnet – at det mellom dem, forelskelsen til tross, ikke finnes varig kjærlighet, og dermed heller ikke ånd. For i et nytt glimt «den ellefte søndagen», eller kanskje heller i en visjon denne gangen, ser han hvor det vil bære, hvilken retning livet vil ta om han og Eva innleder et forhold:

De reiste seg, børstet av seg snø. Benet hans smertet. Hun var borte og strøk fingrene over de sporene bindingen hans hadde lagd i trestammen, som om han hadde skåret ut navnene deres inne i et hjerte. Jonas forsøkte å unngå det, men måtte til slutt møte øynene hennes, og idet han holdt blikket hennes fast, så han alt, som i en rød tåke, et mørkerom hvor bilder ble fremkalt i rasende fart. Hittil hadde han på en måte bare vært forelsket gjennom øynene, men nå var det som om tanken omsider nådde igjen blikket og tvang ham til å oppdage henne på en annen måte, tvang ham til å vurdere om øynene kunne ha tatt feil. Han opplevde igjen den velsignelsen og forbannelsen det var å kunne uttømme en jente ved det første møte, eller fra det øyeblikket han forsto at det kunne bli alvor. Han klarte ikke å stoppe de tankene som føk av gårde, inn i fremtiden hvor de forgrenet seg i ulike retninger, som om han sto ved veikryss og fullførte alle løypevalg samtidig – og alt i den hensikt å vurdere om hun var den han håpet hun ville være. I løpet av noen sekunder endte han, til tross for sin unge alder og sin manglende erfaring, langt inne i ekteskapets oppbrukte muligheter, i de trivielle krangler etter femten års samliv, ja, ikke bare det, han var også innom alle alternative forgreninger, ulike hypotetiske livsløp, ut fra punkter underveis der han kunne velge forskjellige retninger. Idet han sto og så inn i øynene hennes, kunne han, via tankene, se hvordan de kysset for første gang, til og med så levende at han kjente en smak av bringebærsyltetøy, og videre hvordan de gikk sammen på kino, hvordan han, noen uker senere, tok henne på brystene, riktignok utenpå en flanellskjorte; hvordan han spiste middag hjemme hos foreldrene hennes, ikke bare det, men at det var ryster, skutt av faren, og dernest hvordan hun en sen kveld, foran en peis, førte hånden hans ned i skrittet sitt; hvordan de giftet seg, talen hennes, det første barnet, huskjøpet – laftet tømmer – selskapene med venner, slitasjen, munnhuggeriet om skjev ostehøvling. Alle har hørt vendingen «å kle av henne med øynene». Jonas Wergeland fortsatte der andre nøyde seg med dette. Jonas Wergeland var ikke bare i stand til å simulere en orgasme, han kunne simulere et helt ekteskap. (O:238-239)

Minst like levende som Frédéric Moreaus fantasier om Madame Arnoux synes Jonas Wergelands visjon å avtegne seg i hans bevissthet; men hvor Frédéric Moreau velger å forbli i lengselen, i det urealiserte, fører introspeksjonen i Jonas Wergelands tilfelle til at han avbryter forholdet før det knapt har begynt: «‘Vi kan ikke være kjærester,’ sa han» (O:240). Det kan riktignok innvendes at også Frédéric Moreau avstår fra å komme Madame Arnoux nære idet det endelig finnes en anledning: «Han fikk en mistanke om at hun egentlig var kommet for å by seg frem, og ble grepet av et begjær som var voldsommere og villere enn noensinne. Men samtidig var det noe uforklarlig som holdt ham igjen, en slags motvilje, nesten som om han var redd for å begå incest» (Flaubert 2001:483). Men hans motiver for å avstå må ikke forveksles med å være høvisk eller hensynsfull, slik han sant nok oppleves av Madame Arnoux, i den grad hennes påfølgende utsagn er troverdig: «– Så hensynsfull De er! Ingen er som De! Ingen!» (Flaubert 2001:483). For Frédéric Moreau virker det derimot mer tilfredsstillende å bli betegnet på denne måten, som hensynsfull, eksepsjonell, og dermed hevet over alle andre, enn å gjøre det forventede, leve ut begjæret og slik forbli alminnelig – ved å handle. I tillegg – og sannsynligvis en enda sterkere beveggrunn for at begjæret forblir urealisert – er han redd for å

ødelegge fantasien, slik den fortøner seg som perfekt: «Og forresten, hvilke komplikasjoner ville det ikke føre til? Denne blanding av forsiktighet og motvilje mot å besudle et ideal fikk ham til å gjøre helt om og rulle seg en sigarett i stedet» (Flaubert 2001:483). For det er visse ikke Madame Arnoux i seg selv han ikke vil krenke, men forestillingen av henne, denne på så mange måter utopiske avbildningen han har båret på så lenge, utopisk fordi hun har vært uten sammenligning, fordi hun har overgått alle andre, en mønstergyldig kvinne, utopisk fordi selve premisset for å tilbe henne, eller rettere sagt forestillingen av henne, har vært det urealiserbare, og dermed kun forbeholdt hans indre liv. I så måte, når det gjelder deres motivasjon for ikke å innlede et forhold, skiller Jonas Wergeland seg fra Frédéric Moreau: Rekken av indre bilder, kanskje like visjonært som romantikkens drømmesyn, blir for Jonas Wergeland heller et vektøy som avverger et mulig forhold, forutbestemt til å mislykkes. Dermed kan hangen til «å avgjøre alt som angår sjelen [...] i det sjelelige» (L:93) her derimot forstås som noe positivt, noe som hjelper Jonas Wergeland i hans ytre verden, som avverger ham fra å kaste bort tid på overfladiske forelskelser, men heller sette alt inn på det ene, på ekte kjærlighet, på ånd.

Jonas Wergelands visjon avdekker dessuten hvordan tiden tiltrer en annen rolle i trilogien, vesensforskjellig fra hvordan tiden fremstilles i desillusjonsromantikken som noe moralsk ødeleggende, som en uunngåelig kraft som bryter ned alt av betydning: «I desillusjonsromantikken er tiden et depraverende prinsipp: poesien, det vesentlige, må forgå, og det er tiden som er den egentlige årsak [...]» (L:101). Hvor *L'Éducation sentimentale* følgelig ender med desillusjon og med en romantisk oppvurdering av de mulighetene som en gang fortønet seg som åpne, og dermed med en ny introspeksjon, denne gangen som erindringsbilder, levninger fra «ungdomsminnenes gravhaug» (Flaubert 2001:487), har Jonas Wergelands indre bilder heller motsatt fortegn: «Han klarte ikke å stoppe de tankene som føk av gårde, inn i fremtiden hvor de forgrenet seg i ulike retninger, som om han sto ved veikryss og fullførte alle løypevalg samtidig – og alt i den hensikt å vurdere om hun var den han håpet hun ville være» (O:238, min uthevn.). Hvor Frédéric Moreaus indre liv derfor går fra å dreie seg om utsikter, fremtid, til utelukkende å betone mulighetene som har gått tapt, og slik avdekker hvordan lengselen går over i en pervertert nostalgi, synes derimot Jonas Wergeland å kvitte seg med potensielle blindveier ved å fantasere. Alt som er av betydning tapes ikke, men er det som gjenstår når fruktesløse veivalg elimineres. Tiden fremstår dermed ikke som et «depraverende prinsipp», men som en kilde til innsikt, nettopp i sammenheng med hvordan kausalitet gjennomgående problematiseres, hvordan årsaksrekker virker baklengs, hvordan ennå ikke inntrufne begivenheter ser ut til prege Jonas Wergeland, mange år forut for når de skjer. For eksempel gjør en slik kausalitet seg gjeldende når Jonas Wergeland, som barn, blir dyttet på sjøen av kusinen, Veronika Røed, akkurat idet fergen skal legge til kai ved hytta på

Hvaler, og dermed havner farlig nære båtenes propeller: «'Fy faen, Veronika.' Og bare den som har lest så langt, aner hva Jonas egentlig mener å si, tross et språk som ikke kan levere ord til denne innsikten: 'Er dette takken for at jeg skal redde deg i Zambezi?'"» (F:165). Ennå ligger Veronika Røeds nære drukning i Zambezi-elven, og følgelig Jonas Wergelands redningsdåd, langt frem i tid. Likevel – lik en skjebne som venter – finnes ulykken, dette ennå-ikke-inntrufne, allerede i verden, og det oppretter en forbindelse på tvers av lineær tidsoppfatning, gir inntrykk av at tiden heller er sirkulær, eller mer presist: at den bukter seg i spiraler, slik at fjerne begivenheter kan eksistere side om side med nået, slik at fortid, nåtid og fremtid berører hverandre – noe for så vidt Kamala Varma antyder allerede i begynnelsen av *Forførelsen*: «Jeg vet at alle eikene går fra periferi til sentrum og at kronologi ikke er kausalitet» (F:66). Lik en linje som skjærer gjennom spiralen og setter de lagvise buktningene i forbindelse med hverandre, blir Jonas Wergelands beslutninger også nært forbundet med det som skal skje:

Åse Hansen, som ellers var den sindigste i familien, preget av stoisk ro selv når Rakel ikke kom hjem fra fest eller når en ubehøvlet slektning forpestet en julemiddag, var i en lang periode engstelig hver gang Jonas snek seg inn på badet og hun hørte vannet begynte å renne. Det tok på nervene å vite at hun, hvis hun gløttet på døren, ville se sønnen ligge på bunnen av et fulltappet badekar mens han holdt pusten til lungene skrek etter oksygen. En dag klarte hun ikke å late som ingenting og rev opp døren akkurat idet Jonas' hode kom farende opp, hikstende, fordi han hadde svaleget vann. Hun skjønte, spurte hvorfor i all verden han drev med det der.

«Jeg trener,» sa han andpusten.

«Til hva?» spurte moren.

«Til å redde liv.» (O:16)

Med andre ord, «tross et språk som ikke kan levere ord til denne innsikten», forbereder Jonas Wergeland seg tidlig på å skulle redde Veronika Rød fra å drukne. Fremtiden trenger inn i nåtiden; og følgelig blir den alternative årsakssammenhengen fremstilt som like sannsynlig som konvensjonell kausalitet. Men, med tanke på sammenhengen mellom ånd og pust, ånd og kjærlighet, er det også mulig at livet Jonas Wergeland trener på å redde er sitt eget, om det faktisk ikke er Margretes skjebne som ubevisst, foreløpig kun som en fornemmelse, får ham til å utøve denne nærmest rituelle handlingen – å holde pusten – som en slags åndsåp i badekaret.

Hvor beveggrunnen for å holde pusten kun baserer seg på vage og sanselige inntrykk av fremtidige begivenheter, er motivasjonen for å bryte med Eva langt tydeligere formulert idet den gis tilkjenne som en visjon av «trivielle krangler». Like fullt oppleves den indre billedstrømmen ikke utelukkende positivt, men *både* som velsignelse og forbannelse, det «å kunne uttømme en jente ved det første møte, eller fra det øyeblikket han forsto at det kunne bli alvor» (O:238). Hvor det velsignede ved visjonen åpenbart dreier seg om klarsyn, evnen til å fatte riktige beslutninger, innebærer det også en forbannelse fordi det hindrer et naturlig forløp

av forholdet, fordi det nettopp «uttømmer», fordi det får hans liv til å virke forutbestemt, skrevet i stjernene – for å skjele til Lukács – og fordi hans frie vilje dermed synes begrenset.

En slik mulig predestinasjon svekker selvfølgelig en lesning av Jonas Wergeland som en Frédéric Moreau-skikkelse, for i likhet med den abstrakte idealismens helter er heller ingen bestemmelsessteder intstinktivt begripelig for desillusjonsromantikkens hovedpersoner (L:51). Men Jonas Wergelands drømmesyn fremstilles heller ikke ensidig som guddommelige formasjoner som han ukritisk må underkaste seg; derimot kan den visjonære evnen tilskrives et helt spesielt anlegg for fantasi, en begavelse som gjør at Jonas Wergelands introspektive blikk på mange måter skiller seg like mye fra forsynet som fra ordinære dagdrømmer: «Jonas hadde alltid likt å fantasere – og da menes ikke den form for dagdrømming mange bedriver. Sammenlignet med jevnaldrende hadde Jonas et eksepsjonelt forhold til tenkning» (O:79). Dermed synes denne dragningen mot indre liv likevel å minne om desillusjonsromantikkens fremstilling av den vide sjels demoni, i hvert fall like mye som den er i konflikt med formens fremtredende særtrekk. For i likhet med hvordan Frédéric Moreau ser «storslagne scener for sitt indre øye» (Flaubert 2001:22), nærmest ut av ingenting, synes også Jonas Wergeland å være utstyrt med en evne til «å tenke stort» med lite, til å skape omfangsrike forestillinger ut fra små detaljer: «Hadde du bare en bit av noe, kunne du tenke deg til resten, som en Sherlock Holmes idet han fant fliken av et plagg. Jonas hadde, via sin forestillingsevne, vært en løve og en blomst, til og med en blyant og gassen helium» (O:81). I så måte kan Jonas Wergelands imaginasjon minne om den forestillingsevnen litteratur i sin alminnelighet er avhengig av for å syntetiseres, forstås, gis mening, som en slags poetikk med andre ord. Men teksteksemplet kan også leses motsatt, at litteraturens egenart får sette sitt preg på innbilte omstendigheter (til forskjell fra hvordan den forsøkes virkeliggjort som faktiske forhold for don Quijote), slik som hos Frédéric Moreau. Dermed oppfylles det som Lukács kanskje holder for å være det fremste kjennetegnet ved desillusjonsromantikken, nemlig hvordan (forestilt) liv forvandles til diktning: «Livet blir til litteratur. Men mennesket blir foruten dikter av sitt eget liv også tilskuer til dette liv som skapt kunstverk» (L:97). For Frédéric Moreau synes denne karakteristikken å være dekkende; passivt forestiller han seg sitt livs mange forløp, rikdommen som ligger i mulighetene, mens han selv befinner seg på betryggende avstand, selv til de begivenheter som foregår i umiddelbar nærhet – som for eksempel (den allerede nevnte) februarrevolusjonen. For Jonas Wergeland får det samme fenomenet mer mangslungne konsekvenser; hvor han først reduseres til være en slags tilskuer til den nedslående visjonen av «ekteskapets oppbrukte muligheter», gjør den samme billedstrømmen ham også i stand til å fatte en beslutning. Dermed synes denne så udelt negative egenskapen hos Frédéric Moreau

ikke lenger å være synonymt med tiltaksløshet, eskapisme eller en selvnyttende livsholdning, men også innbære en kilde til innsikt, en ressurs som gjør Jonas Wergeland i stand til å handle.

Som noe rent innadvendt og passiviserende synes forestillingsevnen derimot å bli beskrevet når deler av hans oppvekst omtales som en «kjellerperiode» (O:116) hvor han både konkret – i boligblokkens kjeller – og mentalt forsøker å sperre omverdenen ute: «Hans kjeller var kanskje også et slikt underjordisk rom, et sted hvor han forsøkte noe av det samme som keiser Qin: å stanse tiden, erobre evig liv. Bygge opp sin egen verden, *der ingen kunne trenge inn*» (O:116, min uthevn.). Her, nede i kjelleren, foretar Jonas Wergeland tankeeksperimenter mens han hopper tau, og han avdekker dermed hvordan disse to aktivitetene står i et gjensidig forhold til hverandre; for etterhvert som hoppingen blir mer komplisert utvikler også tenkningen seg i en mer avansert retning:

Men i denne hemmelige kjellerperioden, på sine oppdagelsesreiser i verdens vakreste halvkule: hjernen – i den grad tenkningen har sitt sete der – hadde målet stadig forskjøvet seg. En stund prøvde han innbitt å klare tre-ganger'n, som han kalte en trilling. Etterhvert ble han imidlertid mer og mer besatt av å sprengte hull i noe, komme gjennom noe, bryte en slags tankemur, nå *hinsides*. (O:116-117)

Tauhoppingen tilhører etter alt å dømme den fysiske verdenen, men dette er bare på overflaten, for i sitt vesen utarter den seg (for Jonas Wergeland) som et rent meditativt middel, nettopp for å hindre omgivelsene herredømme over sinnet; med andre ord blir aktiviteten, hvor konkret den enn måtte fortone seg, et forsøk på å ta avstand fra sansningen som (viktigste) erfaringsgrunnlag. I tillegg, idet Jonas Wergeland prøver å «nå *hinsides*», vitner selve tenkningen også om en higen etter overskridelse, nærmest av religiøs karakter, i tråd med hvordan en lignende lengsel danner premisset for Lukács' karakteranalyse. Men hvor den transcendentale hjemløsheten i tilfellet med don Quijote resulterte i handling, fører det her til ren introversjon, som indre eventyr, som «oppdagelsesreiser i verdens vakreste halvkule: hjernen». Dermed forsterkes likevel slektskapet til Frédéric Moreau og desillusjonsromantikken, hvor indre liv synes viktigere enn materiell virkelighet.

Men en slik sammenligning avdekker også en vesensforskjell i sinnelag: Hvor Frédéric Moreaus innadvendte levesett faller ham naturlig, som en følge av en inderlig og rommelig sjel, må Jonas Wergeland søke isolasjonen, samt drive en slags form for meditasjon, for å oppnå en lignende effekt. Oppholdet i kjelleren fremstår med andre ord som et premiss for selvfordypelsen, og enda viktigere: som en *tilsiktet* virksomhet. Ikke bare er det en aktiv handling som muliggjør kontemplasjonen, men som en følge av å ville vende blikket innover, og med hensikt legge forholdene til rette for å klare det, ser Jonas Wergeland ut til være sin ytre verden bevisst, eventuelt innrømme dens forrang.



Ikke desto mindre søker han faktisk innover, og i egenskap av å være «besatt av å sprengte hull i noe, komme gjennom noe, bryte en slags tankemur», er det liten tvil om at han i det minste ønsker å løse alt det som berører sjelen «i det sjelelige» (L:93), samtidig som besettelsen i seg selv også viser hvordan kontemplasjonen får karakter av å være noe demonisk. Imidlertid vitner forsøket på å «bryte en slags tankemur, nå *hinsides*», om et klarere, høyere og edlere siktemål enn desillusjonsromantikken mer selviske dreining hvor introspeksjonen bærer preg av å være innrettet for egen nytelses skyld, enten dette fortøner seg som vellystige fantasier, fremtidsvisjoner eller ren selvmedlidenhet. Dermed blir det tydelig hvordan Jonas Wergelands evne til tenkning og selvfordypelse både ligner og avviker fra hvordan desillusjonsromantikken skildrer det samme som en rent ørkesløs beskjeftigelse.

Men desillusjonsromantikken må også forstås, slik begrepet tilsier, som en prosess fra illusjon og selvbedrag til retrospektiv erkjennelse: Fra å være utelukkende svermeri, bilder og sanseinntrykk som *bare er*, ukritisk tilstede i ens indre, som en midlertidig og utsigelig higen, blir forestillingene omsider gitt helt eksplisitt til kjenne av de litterære personene selv, slik som når vennene, Frédéric Moreau og Charles Desalauriers rekapitulerer ungdomstiden og endelig innser hvilken betydning sinnelaget har hatt for deres livsvei:

- Vi manglet kanskje en rett linje å gå etter, sa Frédéric.
- Det stemmer kanskje for ditt vedkommende. Jeg har tvert imot vært altfor rettlinjet og brydd meg for lite om alle de underordnede tilfældighetene som i virkeligheten er avgjørende. Jeg har vært altfor logisk og du altfor sentimental.
- Deretter gikk de over til å skyld på slumpen, omstendighetene og tiden de ble født inn i.
- Frédéric sa:
- Det var ikke dette vi trodde vi skulle bli til den gangen, i Sens, da du ville skrive en kritisk idéhistorie og jeg en svær middelalderroman om Nogent over et emne jeg hadde funnet hos Froissart: historien om hvordan herr Brokars de Fénestrange og biskopen av Tours tok livet av herr Eustache d'Ambrecicourt. Husker du det?
- Og for hver levning de fant mens de rotet i ungdomsminnenenes gravhaug, spurte de:
- Husker du det? (Flaubert 2001:487)

For å innse å ha manglet «en rett linje å gå etter», idealer, en sti tydelig belyst av skinnet fra stjernene, eller likeens å ha vært «altfor rettlinjet», vitner tross alt om ervervet selvinnsikt. Likevel synes desillusjonsromantikken hovedpersoner igjen å fylle sine hjerter med higen, med en romantisk oppvurdering av ungdomstidens uskyld – de endeløse mulighetene som angivelig skulle latt seg realisere – og avslører dermed hvordan ingenting egentlig er forandret; de gamle drømmene erstattes av en ny, formålløs nostalgi; igjen vendes blikket innover.

Likevel kan det kanskje hevdes at endring finner sted, for hvor Frédéric Moreaus indre sjelsliv i all hovedsak utfolder seg i ensomhet frem til dette punktet i romanen, er denne nostalgien noe som endelig deles. Ikke bare hjelper vennene hverandre med å minnes, dette

gjentakende «Husker du det?» forsterker dessuten det kontaktsøkende ved erindringsprosessen, og kommunikasjonen fremstår dermed vel så mye fatisk som emotiv og referensiell.

På lignende vis synes Jonas Wergelands mange vennskap å besverge det isolerte og introverte levesettet, slik som når for eksempel Leonard Knutzen og Jonas Wergeland i felleskap dyrker «sin *passive* protest» (O:201, min uthevn.) i familien Knutzens kjellerstue: «De var rebeller uten en sak. [...] Etter hvert ble det imidlertid lite givende å henslepe tiden nede i kjelleren ved å degge for den boblende forakten for alt og alle. Det var som å sitte ved en kjele med kokende vann uten å finne noe å ha oppi» (O:201). Slik det fremgår av teksteksemplet ser opprøret dessuten ut til å mangle retning, dermed uttrykker denne andre «kjellerperioden», noen år senere enn tauhoppingen i boligblokkens kjeller, mye av de samme formålsløse forestillingene som desillusjonsromantikken bare preg av. Fremfor å kjempe for klart definerte saker, handler den «passive protest» med andre ord om kampglød for velbehagets skyld, om «en forfengelig, frivolt selvdyrkende, lyrisk psykologisme» (L:98) – slik Lukács betegner «den romantiske inderlighet» som forskjellig fra hvordan spissborgerne søvngjengeraktig aksepterer realitetene som sanne, og dermed bekrefter verdensbildet akkurat slik det er fordi de ikke kan tenke seg noen annen virkelighet (L:97-98). Fordi disse to levesettene – den sløve resignasjonen og den romantiske inderligheten – ikke lar seg forene (L:98), står desillusjonsromantikken hovedpersoner hele tiden i fare for å falle fullstendig utenfor samfunnet, og dermed gå til grunne, samtidig som romanformen risikerer å resultere i «en grenseløs pessimisme» (L:98) fordi verden synes å være helt uten sammenheng.

På mange måter er det nettopp en slik mistilpasning som kommer til uttrykk i Jonas Wergelands vennskap med Leonard Knutzen, og kanskje kan det hevdes at Jonas Wergeland og Leonard Knutzen ligner Frédéric Moreau og Charles Deslauriers når de hauser hverandre opp med denne «boblende forakten for alt og alle». For akkurat som hos Flaubert beskrives dette engasjementet, denne vreden, som forbigående, noe som hører ungdomstiden til, samtidig som deres «passive protest» også handler om å skape en følelse av fellesskap, nettopp fordi det øvrige samfunnet fremstår som tuftet på spissborgerlige verdier vennene ikke kan eller vil bifalle, forsoner seg med eller makter å forandre. Riktignok, siden de begge er «rebellere uten en sak», og temmelig like i temperament, kan ikke dette vennskapet deles opp i én rettlinjet og én sentimental part, slik Frédéric Moreau og Charles Deslauriers fremstår som diametralt forskjellige.

I relasjon til barndomsvennen, Lille Ørn, blir rollene derimot mer definerte, særlig i forbindelse med en ekspedisjon til Oslos vestkant hvor formålet er å finne igjen Monopolspillets gater og steder i virkeligheten. Foranledningen er en kommentar fra Jonas Wergeland om at det i Norge ikke lenger finnes «noe skille mellom fattige og rike» (E:285)

fordi «Gerhardsen har jevnet ut godene» (E:285), en kommentar Lille Ørn ser som sin oppgave å motbevise umiddelbart: «‘Likt og likt, fru Blom,’ sa han og slengte folkevognen sin ned i esken for å signalisere at moroa var over. [...] ‘Hent jakken din,’ kommanderte den ellers så spake Ørn» (E:285). Til forskjell fra Jonas Wergelands glansbilde betrakter Lille Ørn velferdsstaten Norge i et mer realistisk lys: «‘Så du kan vel si at det er en ørliten forskjell ennå,’ sa Ørn. ‘Det er riktig at alle har fått mer, men det betyr bare at kaken er blitt større. Det er fremdeles noen som er fattige og noen som er rike.’» (E:288). I egenskap av å skulle påvise sosiale forskjeller, og særlig med tanke på engasjementet han legger for dagen, synes Lille Ørn dermed å ligne «den politiske drømmeren» (Amadou 2001:492) Charles Deslauriers, mens Jonas Wergeland, med tanke på hvordan han reagerer, igjen får trekk av Frédéric Moreaus tydelige «frivolt selvdyrkende, lyrisk psykologisme» (L:98): «Han følte ingen moralsk vrede, heller ikke misunnelse; hans reaksjon var mer undring eller begeistring over å ha støtt på et stykke ukjent Norge som til og med, via røtter, sto i forbindelse med hans eget liv» (E:289). Fra Jonas Wergelands følelse av tilhørighet til Frédéric Moreaus inntrykk av å stå i forbindelse med «alle som hadde gått [...] innenfor disse murene – Karl V, slekten Valois, Henrik IV, Peter den store [og] Jean-Jacques Rousseau» (Flaubert 2001:369) – virker ikke avstanden særlig lang. Like fullt gjør heller ikke denne sammenligningen Jonas Wergeland og Frédéric Moreau fullstendig likeverdige; for, slik det oppfattes av Jonas Wergeland selv, finnes det et virkelig slektskap mellom ham og innbyggerne på Oslos vestkant. Til forskjell er Frédéric Moreaus tilknytning til kongefamilier og store tenkere – en mulig aristokratisk herkomst til tross – ikke grunnlagt med tilsvarende reelle bånd, men kun å betrakte som ren affinitet.

På samme måte som en lesning av Jonas Wergeland som en don Quijote-skikkelse avdekker en tvetydig forbindelse til den abstrakte idealismen, viser teksteksemplene ovenfor hvordan Jonas Wergelands sinnelag både ligner og skiller seg fra Frédéric Moreaus vide sjel; følgelig fremstår også forbindelsen til desillusjonsromantikken som problematisk. Men fremfor å nå en ensidig karakteristikk av Jonas Wergeland, fullstendig i tråd med én av Lukács' former, kan han heller betraktes vekselvis i sammenheng med og i opposisjon til den strenge typologien *Romanens teori* forfekter. I det ene øyeblikket fremstår Jonas Wergeland som passiv, livsfjern og fordypet i egne fantasier, slik som når overbevisningen om Margretes utroskap fullstendig lammer ham, mens han i neste øyeblikk, eller rettere sagt i en annen versjon av samme fortelling, og av nøyaktig samme grunn, blir ansporet til å handle. Noe forenklet lar det seg kanskje hevde at Jonas Wergelands forestillingsevne gjør ham i stand til et introvert levesett, slik som når han i Montevideo sitter «hensunket på en kilometerlang strand» (O:422-423) fullstendig alene, oppslukt av en slags selvnyttende melankoli: «Bare han og vinden, bare han og solen, bare han og bølgene. Han dyrket denne ensomheten. Han leste

ikke engang en avis, bare lå der, lå *med en uklar smerte i brystet*» (O:423, min uthevn.). Samtidig er det antakeligvis hans samme rike indre liv som, noen dager senere, gjør ham i stand til å unnfange ideen til fjernsynsserien, *Å tenke stort*: «Ideen var så å si en del av hans vesen, hans tenkemåte, [...] en fantasikraft i fri utfoldelse» (O:487). For det forblir ikke bare en storstilt idé (lik Frédéric Moreaus forsett om å skrive en middelalderroman) eller en tvangsforestilling (lik dem don Quijote forsøker å presse på omgivelsene); Jonas Wergeland makter derimot å realisere fjernsynsserien og går til angrep på norske vaner, på den norske folkesjelen så å si, slik den fremstilles som «*hensovnet i stresslestoler*» (E:260), så vel som han til stadighet virker grepet av en lignende passiv livsholdning. Samlet sett har Jonas Wergeland med andre ord *både* anlegg for kontemplasjon og handling.

### *Læreårene – en tredje mulighet*

Forsøket på å klassifisere Jonas Wergeland innenfor abstrakt idealisme og desillusjonsromantikk bidrar til å understreke trilogiens «læresetning» om at mennesket har flere identiteter, er spaltet, slik det kanskje aller tydeligst formuleres av Gabriel Sand, om bord på redningsskøyta «Norge»: «‘Alle oppfinner og spiller akkurat så mange roller i hverdagen som de trenger for å bli tatt alvorlig. Bare se på deg selv. Det er jo en latterlig tanke at hvert menneske bare skal ha en eneste identitet.’» (F:98). Det kan kanskje være mulig å lese denne spaltningen som en slags balansegang, eller som en «middelvei mellom abstrakt idealisme, totalt innrettet på handling, og romantikken som inderliggjør handlinger og reduserer dem til kontemplasjon» (L:110) – slik Lukács betrakter dannelsesromanen som en syntese som «står estetisk og historiefilosofisk mellom disse to romanformene» (L:108). Men med tanke på hvordan dannelsesromanen fremmer hovedpersonens søken etter sin ene, egentlige identitet som sitt viktigste tema å undersøke, mens trilogien om Jonas Wergeland nettopp forfekter umuligheten av at noe slikt finnes, bestrides også en slik lesning. Likevel finnes det berøringspunkt som, på tross av historiske og kontekstuelle forskjeller, etablerer og problematiserer forholdet til denne tredje romanformen, som ifølge Lukács oppstår med Wilhelm Meister ved inngangen til 1800-tallet.

Ved å se på dannelsesromanens kanskje viktigste kjennetegn: reisen, hvordan utreisen gjør det mulig å finne seg selv og hvordan hjemreisen i dobbel forstand *stadfester* dette «funnet», er det likevel ikke rent uproblematisk å lese romanene om Jonas Wergeland som dannelsesromaner, som portrett av en ånd som setter ut i verden på leting etter seg selv (jamfør Hegels *Åndens fenomenologi*) og lykkelig forsonet vender hjem igjen: «Jonas Wergeland reiste ikke ut for å finne seg selv, eller seg sjæl, som man sa på hans trakter – Jonas Wergeland reiste ut for å finne en *annen* en ‘seg selv’» (E:360). Jonas Wergelands reiser kan derfor ikke leses

som forsøk på å bli hel ved – dersom det å bli hel ved innebærer å finne en kjerne, sitt «egentlige» jeg, og dermed også en innsnevring av ens potensiale. Snarere impliserer Jonas Wergelands utreiser en utvidelse, en økning og forstørrelse av jeg-et, en mulighet til å bli «en annen», eventuelt flere, mens hans hjemreiser, i hvert fall den mest betonte av dem den alle, den som utgjør rammefortellingen av *Forføreren*, innebærer et brått punktum for enhver tenkelig spaltning av hans personlighet:

Så der står han, Jonas Wergeland, typisk nok etter en strevsom reise, med en stigende kvalme i kroppen, på tersekelen til sin egen stue, i den mest berømte villaen på Grorud. Og jeg kan like godt røpe mitt utgangspunkt en gang for alle: Jonas Wergeland befinner seg i et rom med et dødt menneske, i et kolossalt mentalt smell, som føder det universet jeg i det følgende skal begi meg inn i.

For den som ikke vet det, bør jeg kanskje legge til at kvinnen på gulvet er identisk med hans kone. (F:12-13)

Selv om Jonas Wergelands oppdagelse av sin døde kone kan hevdes å være avslutningen på en pågående prosess, ikke ulikt hvordan tilbakekomsten i dannelsesromanene beskrives som sluttpunktet for dannelsen, markerer Jonas Wergelands hjemreise likevel ikke det samme *gagnlige* sluttpunktet, eller den endelige inntreden i voksenlivet dette medførte, men er kun for en avgrunn å regne. Derfor, idet oppdagelsen av Margrete, død på stuegulvet, får innlede første roman, synes dannelsen, selve forløpet, å være invertert, ikke bare tematisk eller motivisk, men også i formen.

Men trilogien inneholder flere utviklende forløp, flere «dannelser», og ikke minst flere hjemreiser. Av de øvrige som beskrives i romanene er kanskje den katastrofale drosjeturen et av de beste eksemplene på hvordan hjemreisen fremfor å beskrive en slutt snarere danner et utgangspunkt for romanen (*Erobreren*). Opptrinnet betegner, foruten Jonas Wergelands mer diabolske karaktertrekk, hvordan han helt konkret fraktes hjemover, passivt, av andre: «Personen i baksetet tilhørte det fåtallet nordmenn som ikke trengte å oppgi adressen, som, om de ville, bare kunne si: ‘Kjør meg hjem.’» (E:5). Dermed kan også denne drosjeturen leses i lys av dannelsesromanens sentrale tematikk: hjemkomsten og forsoningen, eventuelt i tråd med hvordan det å vende tilbake blir beskrevet i *L'Éducation sentimentale* som sluttpunktet for en «utviklingsroman hvor helten ikke utvikler seg» (Amadou 2001:490), med andre ord hvor dannelsen aldri riktig finner sted: «Han reiste ut. / Han opplevde dampmaskinenes melankoli, morgenkulden i teltet, den forvirrende mengden av landskaper og ruiner, tilfeldige vennskap og smertelige avskjeder. / Han kom hjem igjen» (Flaubert 2001:479).

Idet drosjeturen får innlede romanen, synes dessuten forbindelsen til 1800-tallsromanen å bli ytterligere forsterket. For ikke bare begynner *L'Éducation sentimentale* med en lignende tilbaketrekning, vekk fra sentrum, tilbake til provinsen (Amadou 2001:493), både Jonas Wergeland og Frédéric Moreau synes dessuten ubevegelige, henholdvis i drosjens baksete og

akterut om bord på en dampbåt på Seinen, mens byene blir kulisser, noe som bare eksisterer som ren utside, men som til gjengjeld er satt i bevegelse, et omskiftelig landskap som passerer på avstand fra bilen og båten, og derfor også på avstand fra hovedpersonene selv. Hvor Flaubert således skriver seg inn i en tradisjon, samtidig som han opponerer mot Balzac som beskriver Rastignacs inntreden i *Le Père Goriot* som en ferd *vekk* fra provinsen, *mot* Paris, knytter drosjeturen an til den samme rekken av klassiske hjemreiser, et motiv og en tematikk med røtter tilbake til Odyssevs' ferd tilbake til Ithaka og Penelopeia. Men til forskjell fra romanenheltens tilsynelatende gudløse tilværelse, lever Odyssevs under en himmelhvelving som tar form som en stram, fastspent duk, et firmament med fikserte punkter; følgelig er hans verden helhetlig og sluttet, slik Lukács beskriver den antikke kulturens homogenitet (L:26) «som et hjem» (L:23), og hans plass er – akkurat som hans skjebne – gitt av gudene. Likevel, siden eposet beskriver en hjemreise – helt konkret på handlingsplanet, men som selvfølgelig også kan leses i overført betydning – er det usikkert hvor hjemlig Odyssevs' verden faktisk erfares, samtidig som det også er usikkert hvor hjemløs Jonas Wergelands nærmeste omverden, hans Norge, faktisk virker på ham. Men fremfor å forsøke å gjendrive Lukács' påstand, kan det heller slås fast at Odyssevs bebuder den senere dannelsesromanen og blir denne formens første og viktigste litterære forelegg (Moretti 2000:3).

Like fullt er protagonistenes livsvilkår vesensforskjellige: Ikke bare er Odyssevs, i likhet med Akilleus og Hektor, en voksen mann, hvor 1800-tallsromanens hovedperson fremstår som en ren manifestasjon av ungdom (som redegjort for i kapittel 1, «Verdens lys»), Odyssevs er også konge av Ithaka, en opphøyet og betydningsfull posisjon, til forskjell fra hvordan dannelsesromanens hovedpersoner synes å representere hvem som helst og alle: «[...] helten pekes ut blant et ubegrenset antall likesinnede og blir plassert i sentrum fordi hans leting og funn klarest avdekker verdens totalitet» (L:110). I så måte skiller dannelsesromanen seg også fra desillusjonsromantikken – ikke fordi Frédéric Moreau har aristokratiske aner, for også han kan hevdes å representere mange, et vell av mennesker med samme sinnelag, eller en tendens i tiden, men fordi desillusjonsromantikken ikke beskriver noe forsøk på å endre livsvilkårene; for å være en del av en allmennhet – å være alminnelig – forblir utelukkende synonymt med å være publikum i desillusjonsromantikken, og denne tilværelsen som tilskuer til sitt eget «liv som skapt kunstverk» (L:97) opprettholdes gjennom hele romanens gang.

Denne forståelsen av desillusjonsromantikken, som Lukács her uttrykker, må sees i sammenheng med hvordan hans metode kun tar utgangspunkt i få, utvalgte særtrekk ved romanene han kategoriserer, noe han selv også påpeker i forordet til utgaven fra 1962 for å understreke «begrensningene i den åndsvitenskapelige metode» (L:10): «Det ble vanlig å formulere syntetiske, generelle begreper for en retning, en periode osv. på grunnlag av få

karakteristika [...]. Fra disse igjen deduserte man seg ned til enkeltfenomener og trodde seg dermed å ha komme fram til en storlinjet helhetsoppfatning» (L:11). Med andre ord mener den senere Lukács at *Romanens teori* bygger på for få kriterier; følgene blir derfor, slik han ser det, en analytisk tilnærming som i verste fall tvinger faste kategorier på sitt objekt, reduserer dets betydningsinnhold, og gir et fortegnet bilde av romanen den forsøker å åpne. Delvis har han rett. I hvert fall om metoden en gang for alle forsøker å avgjøre hvorvidt «hovedpersonens sjel *alternativt* er ‘for smal’ eller ‘for vid’ i sitt forhold til virkeligheten» (L:11, min uthevn.), fremfor å plassere heltens sinnelag innenfor begge kategorier (dersom det skulle vise seg å være sannsynlig), virker tilnærmingen forflatende på romanens betydningsinnhold. Ikke desto mindre synes den senere Lukács å overse sitt eget funns betydning, hvordan betoningen av ett særtrekk fra Wilhelm Meister kan ha virket åpnende på lesningen av blant annet *L'Éducation sentimentale*. For slutningen Lukács faktisk trekker, er nettopp den at desillusjonsromantikkens hovedperson forblir publikum – i sitt liv, til sitt liv – og dermed også alminnelig, altså til forskjell fra en helt som Wilhelm Meister som forsøker å bli skuespiller, og som slik makter å gi sin søken etter seg selv, sin tilhørighet, berettigelse og betydning, like mye som han faktisk klarer å komme andre mennesker nære.

Anvendt på Jonas Wergeland kan det samme kjennetegnet igjen virke åpnende; for er det én ting Jonas Wergeland frykter – og som for så vidt ligger som et premiss for alle hans ambisjoner, et premiss trilogien stadig vender tilbake til, og som kanskje gir én av de viktigste forklaringene på hvem Jonas Wergeland er – så er det nettopp det å være alminnelig:

«Av deg, Jonas» hadde Sir William omsider svart etter å ha rettet på silketørkleet i halsen – som om han, det hjerteløse mennesket, for en gangs skyld vurderte å tygge i seg en giftighet – «av deg vil det ikke bli noen verdens ting. Du er den mest ordinære lille hunden jeg noen gang har møtt, du er en helt alminnelig gutt, og du skal være fornøyd med det.» Selv om ingen andre tok dette for mer enn en gemyttlighet, iallfall ikke som noe mer enn en av onkelens nærmest patologiske ufinheter, hadde det runget som et ekko i Jonas under resten av måltiden: «Helt alminnelig.» Det gikk som en evig sløyfe, en lysavis, inne i hodet. «Helt alminnelig.»

Jonas forsto hvorfor Sir William karakteristikk gikk sånn inn på ham. Han hadde nemlig skjønt, og faktisk først i det øyeblikket, at for ham, Jonas Hansen, var det å være alminnelig den verste av alle tenkelige skjebner. Og samtidig gikk det opp for ham at onkelen hadde rett. Han *var* alminnelig. Ikke bare det: Han var den alminneligste av de alminnelige. (E:143-144)

Besatt av et ønske om å motbevise onkelens spådommer, bli løftet ut av sin alminnelighet, fremstår skuespilleryrket, også for Jonas Wergeland, nærmest som en frelse. Riktignok artikuleres ikke dette av Jonas Wergeland selv, idet han heller (som barn) fabler om mer abstrakte stillingsbetegnelser som for eksempel «livredder» (O:18) eller «Landsfader» (E:144), men noe senere av Gabriel Sand: «‘Den største friheten, selve menneskets vesensmerke,’ sa Gabriel, ‘er friheten til, når som helst, å gjenoppfinne seg selv, ut fra alle sine muligheter. Det

er derfor du skal bli skuespiller, Jonas, for å se dette tydeligere. Gjenoppfinn deg selv. Bli en konge. Bli en hertug!» (F:102). Og Jonas Wergeland realiserer visselig en slags variant av Gabriel Sands påbud, både med tanke på hans tilstedeværelse i sin egen fjernsynsserie «den faste delen hvor Jonas Wergeland selv, i moderne klær, trådte inn i scenen og samtalte med hovedpersonen» (F:57), og ikke minst med tanke på hans første karriere som ung fjernsynsvert i NRK: «‘Dere skulle vært der da Jonas Wergeland prøvde som hallomann,’ [...] ‘Det var som å være vitne til et menneske som brøt – ikke lydmuren, men bildemuren.’» (F:407). Eller lysmuren, om bildenes fysikk, deres forutsetninger, igjen legges til grunn for fenomenet som beskrives. For ikke bare er fjernsyn «et ytre lys» (F:475), spredningen av bildene, av lyset, fordrer også en spaltning i rød-, grønn- og blåfarge, eller i overført betydning: en tredelt spaltning av lyset som kan leses i sammenheng med trilogiens spaltning av Jonas Wergeland. Men fjernsynsapparatet makter samtidig å føye de *tre* spaltningene sammen til *ett* bilde: «[...] ansiktet hans på skjermen var annerledes enn han så det i speilet. Kameraet måtte ha fungert som et omvendt prisme, tenkte Jonas, slik at linsen samlet hele det spekteret av ansikter han eide og skapte det om til ett sterkt, strålende ansikt» (F:406). Midlertidig blir derfor Jonas Wergeland et helt menneske. Han kommer «gjennom skjermen» (F:406), slik en av tv-produsentene beskriver hans utstråling og nærvær med et vanlig begrep fra fjernsynsverden, men som kanskje like gjerne betegner øyeblikkets overskridelse, hvordan Jonas Wergeland i løpet av den samme korte tiden også har et slags metafysisk hjem: «[...] med en gang han rettet blikket mot linsen, roet nervene seg. Han fikk en sterk fornemmelse av at denne lille sirkelen utgjorde noe han alltid hadde lett etter, og han glemte helt omgivelsene i bestrebelsen på å huske hva det var: et nav. Her, endelig, var det, navet» (F:404). Men like mye som hans helhet kun eksisterer på skjermen, og dermed opphører straks kameraet slutter å filme, blir han igjen hjemløs utenfor billedrammen. Skuespillet er med andre ord ikke en varig løsning, men gir bare et glimt av en kjerne og et hjem.

Med dette ser likheten mellom Jonas Wergeland og Wilhelm Meister ut til å bli styrket; ikke bare søker de begge en karriere som skuespillere, eller i Jonas Wergelands tilfelle en slags variant av yrket; det er også skuespillet, opptredenen foran kameraet eller på scenegulvet som langt på vei muliggjør en kjerne og et hjem. Samtidig får også likhetene motsvar i hvor forskjellig deres opptredener arter seg: Wilhelm Meister er skuespiller på en teaterscene, og han er derfor skuespiller i samspill med andre skuespillere, og han er skuespiller med hele seg – med kropp og sjel, slik det kanskje kan betegnes. Jonas Wergeland er derimot – som tv-vert i hvert fall – helt alene. Dessuten er han kun et ansikt, ren overflate, både i den forstand at ansikt og overflate betegner det samme på hebraisk, og fordi ansiktet som kommer til syne på skjermen er forvandlet til overflate, til en todimensjonal presentasjon av Jonas Wergelands fjes.



Dermed er det som om Veronika Røeds påstander (fra debattprogrammet) om at «TV lærer folk å tenke flatt» (F:494), «TV reduserer alt til todimensjonale bilder» (F:494), både imøtekommes og inverteres – imøtekommes fordi fjernsyn som transcendent lys, som metafysisk hjem, bare er midlertidig, og derfor også en illusjon; inverteres fordi lyset faktisk samles til ett bilde, uansett hvor midlertidig virkningen måtte være.

Dessuten synes også skuespilleryrket som sådan å bli problematisert, ikke bare fordi Jonas Wergelands higen etter å bli berømt – et ikke ubetydelig trekk ved skuespilleryrket – kan hevdes å være det som indirekte tar livet av Margrete, men også helt eksplisitt av Gabriel Sand i en av hans mange historier om hans fortid i teateret og på film:

«Jeg så annerledes på verden etter dette,» sa Gabriel. «Og jeg ble en bedre skuespiller. Jeg husker hvor mye vi kranglet, John Gielgud og jeg, oppe i leiligheten hans, om disse gamle teoriene som påstår man må glemme seg selv på scenen, som om man har en kjerne, en individualitet som er en selv, og som alltid vil skygge for alle andre roller man prøver å spille. Jeg hevdet i denne diskusjonen – så sterkt at jeg tror John aldri glemte det – at jeg tvert om *var* disse andre rollene, at de, alle muligheter, allerede lå inkorporert i meg selv, det gjensto bare å oppdage dem.» (F:101)

I diskusjonen han gjengir for Jonas Wergeland, påpekes det nettopp hvordan Gabriel Sand tar avstand fra skuespillerkollegaens klassiske tro på individets kjerne, og hvordan en kjerne kan stå i veien når en skuespiller skal gestalte sin rolle. I tråd med trilogiens tematikk er derimot Gabriel Sand av den oppfatning at enhver mulig rolle er å finne i skuespillerens eget dyp, og at å «være seg selv [...] [er] å godta at man [er] mange, og at denne *summen* [er] vår kjerne» (F: 102).

Forskjellen til Wilhelm Meister, hvor scenen danner grunnlaget for hans dannelse, blir derfor iøynefallende: Teateret blir en møteplass, og ikke bare en skueplass, slik fjernsynet synes å være, og den sceniske fremførelsen gjør det mulig – gjennom fortrengning og avvisning – å finne frem til hvem man er bakenfor rollene, under masken eller overflaten så å si. Men en slik forståelse av Wilhelm Meister er for så vidt basert på den samme klassiske oppfatningen av skuespilleryrket som John Gielgud – etter Gabriel Sands påstand å dømme – forfekter. Dersom scenen på denne måten muliggjør dannelsen av en hel, opphøyet identitet, er lesningen tuftet på et negativt bilde: Å tre inn i en rolle blir å nekte sin egen identitet å fremtre, og for hver rolle som spilles ut, avsettes nye, sedimentære lag av identiteten helt til det dannes en solid og uforanderlig bergart i grunnen. Men en slik lesning må regnes for å være basert på en tautologisk slutning – først og fremst fordi den konkluderer med det samme synet på identitet som den legger til grunn, dernest fordi den overser hvorfor Wilhelm Meister kan ha gitt avkall på skuespilleryrket – og er følgelig ikke grunnlagt i teksten alene. Gabriel Sands påstand ser dermed ut til å åpne for ikke bare en annen forståelse av skuespilleryrket, men også for en indirekte resepsjonskritikk av Wilhelm Meister, samt en hypotetisk mulighet: Hva ville

karriereveien medført for Wilhelm Meister om han ikke hadde gitt avkall på drømmene, men heller valgt å bli ved teateret? Ville han fått oppleve glimt av sin «sanne» kjerne, hele spekteret av identiteter, og ikke bare én personlighet?

Like fullt er det Wilhelm Meister, og ikke Jonas Wergeland, som forsones med sitt liv og sine premisser, som velger en annen vei, og som til slutt får et hjem, mer bestandig enn det som finnes i kameraets runde linse. Derfor kan det kanskje hevdes at det er nettopp mangel på forsakelse som blir Jonas Wergelands – eller rettere sagt: Margretes – bane idet hans higen etter å bli noe annet enn alminnelig, noe annet enn publikum, fortrenger alle andre hensyn. Hvor Jonas Wergeland dermed forsøker å gi sitt eget liv eksistensberettigelse, ved å forveksle anerkjennelse og tilhørighet med berømmelse, for igjen å føle seg utvalgt, gir utvelgelsen av Wilhelm Meister en reell mulighet for dannelse, nettopp fordi valget av akkurat Wilhelm Meister er tilfeldig, fordi han representerer mange, fordi han *er* alminnelig og vedkjenner seg å være det.

Utvelgelsen av hovedperson fremstår riktignok også i desillusjonsromantikken som umotivert og tilfeldig, men dette blir kun nok «et middel til å avsløre hvor depraverende virkeligheten er» (L:110), slik Lukács poengeter; for livet som føres fremstår som avsondret i en verden som ellers er uten sammenheng, deres drømmer om tilhørighet og anerkjennelse er ikke realiserbare, og likheten i livsløp gjør bare følelsen av ensomhet sterkere (L:110). Til forskjell søker Wilhelm Meister en eksistensberettigelse som ikke nødvendigvis er synonym med berømmelse; for om han skulle finne en plass under stjernene, og verden igjen skulle få et skinn av helhet, er han nettopp villig til å forsake sine første ambisjoner. I alle fall fordrer hans søken at yrke og stand ikke er gitt a priori, men at de blir til gjennom valg, erfaring og selvinnsikt, med andre ord noe som på sikt skal kunne tilegnes og læres av «alle».

Situasjonen er selvfølgelig en ganske annen for Jonas Wergeland i et etterkrigs-Norge preget av vekst og fremtidstro. Utdanning har nå blitt tilgjengelig for langt flere, og antallet studenter er, særlig fra begynnelsen av 60-tallet, markant stigende. Nå er riktignok ikke utdanning synonymt med dannelse i klassisk terminologi, da dette først og fremst er knyttet til tilblivelsen eller utformingen av jeg-et. Ikke desto mindre er utdanning, i hvert fall i vid forstand, en del av en slik utvikling, eventuelt en forutsetning for at hvert enkelt individ skal nå en form for selvrealisering, vinne innpass i samfunnet, oppleve tilhørighet og tilegne seg en plass, en posisjon, uavhengig av sosial, økonomisk og geografisk bakgrunn. Således kan utdanningsforholdene være med å speile synet på dannelse; og med studentopprøret som også i norsk sammenheng hadde til hensikt å fremme det «habermasiske poenget om at vitenskapen ikke bør fungere som politisk ideologi» (Eriksen, Hompland, m.fl. 2003:201), kan det kanskje hevdes at Norge har nådd en historisk skillelinje hvor utdanningstilbud betraktes som en

selvfølgelig «tjeneste», med andre ord at samfunnsforholdene har blitt så gode at utdanningsinstitusjonenes innflytelse både kan problematiseres og motarbeides.

Det er et slikt privilegert utgangspunkt som utgjør oppvekstvilkårene for Jonas Wergeland, og han synes også å være preget av en lignende mistro til institusjonalisert kunnskap, om enn med et annet siktemål enn å skulle avsløre politiske maktforhold. Til forskjell fra en diskursanalytisk tilnærming, men også til forskjell fra en konservativ eller en markedsliberalistisk tenkning, viser Jonas Wergeland derimot hvordan han er skeptisk til ethvert sementert tankesett fordi det virker begrensende og røper en blindhet overfor videre vitenskapelig utvikling: «Det vitnet om en så grenseløs forakt for menneskets muligheter, på godt og ondt, til stadig å utvide sine kunnskaper at Jonas og Axel bare kunne reagere på én måte: ved å reise seg og gå ut av timen under påskudd av plutselige depresjoner» (F:74). Bakgrunnen for denne typen reaksjoner er undervisningen på Oslo Katedralskole hvor Axel Stranger og Jonas Wergeland, ennå venner og vel forlikte, synes å opponere mot enhver ytring preget av fantasiløshet, stillstand og tro på å befinne seg ved et historisk endepunkt: «Som da fysikklæreren skamløst påsto at man aldri ville finne et bevis for at kvarkene eksisterte eller ikke, eller da kjemilæreren hardnakket hevdet at ingen ville klare å kartlegge menneskets gener» (F:74). For slike påstander fremstår som nettopp håpløst resignerte og regelrett menneskefiendtlige i vennenes øyne – men også for leseren av trilogien siden det utrolige ved kvarkenes eksistens eller oversikten over menneskelig genmateriale i dag er å regne som realiteter. Alliansen som oppstår mellom hovedpersonen og leseren synes følgelig å forsterke det implisitte epistemologiske standpunktet om at kunnskap er foranderlig, og at enhver innskytelse, hvor usannsynlig den enn måtte virke, en dag kan la seg realisere, det gjelder bare *å tenke stort*.

Et slikt forsett virker beslektet med hvordan dannelsesromanen – gjennom å tematisere tilblivelsen av jeg-et som noe som ikke lenger er underlagt skjebnen eller en forhåndsgitt sosial tilhørighet – motarbeider klasseskiller, rådende tenkesett og idealer. Verdensbildet er ikke lenger statisk, men synes foranderlig, i utvikling, lik en påbegynt dannelses. For selv om en slik anskuelse etablerer et lineært historiesyn, og selv om trilogien om Jonas Wergeland opponerer mot en slik rettlinjert tenkning, fremstår likevel Wilhelm Meister og Jonas Wergeland som ikke helt ulike. Derimot har de det til felles at de ikke betrakter enhver tilsynelatende uforanderlig tilstand, uansett hvor lenge den har vedvart, som en lovmessighet eller en forhåndsgitt orden. Og det er nettopp en protest mot en slik tenkning, blottet for fremtidstro, som kommer til uttrykk når Axel Stranger og Jonas Wergeland forlater klasserommet i forbindelse med fantasiløse læreres undervisning.

I tilfellet med kvarkene og genmaterialet synes det implisitte budskapet å være innlysende: etablerte sannheter står for fall, nye innsikter skal komme. Men fra tiden på gymnaset finnes det også eksempler på en mer mangslungen vitenskapskritikk, blant annet fra historieundervisningen hvor temaet er den selvsamme februarrevolusjonen som Frédéric Moreau knapt enset, og ikke minst hvilke drivkrefter som angivelig lå til grunn for opprøret i Paris' gater:

I vår time handler det om 1848 [...] og Osen har klekket ut en, i sine egne øyne, bortimot genial pedagogisk idé. For selv om disse elevene er skarpe nok, er de bare så altfor avhengige av læreboken; det de mangler er *forståelse*, tenker Osen, og mener egentlig, uten å vite det, *tro*. Så hvordan få elvene [...] til å fatte noe om de svære hjulene som driver historien fremover? (F:73)

Lektor Osen, «en av disse nyansatte lærerne som kom ung og bråkjekk, rett fra universitetet, med superkarakterer og rykende fersk doktorgrad, 'Lønnsarbeid og klassedannelse i Norge, 1870-1921'» (F:72), som har «bodd i Paris, i det glansfulle året 1968 [...]» (F:72), «et annet stort revolusjonsår» (F:72), opponerer selv mot en rådende tenkning ved å fremme et materialistisk historiesyn, slik det fremgår av doktorgradsavhandlingen hans, altså til forskjell fra en mer idealistisk eller metafysisk orientering. Samtidig maner han til såkalt selvstendig tenkning hos sine elever, fremfor at de skal gjengi lærebokens innhold ukritisk fordi «de mangler [...] forståelse»:

Lektor Osen [...] spør [...] om noen kan peke på årsakene til revolusjonen i 1848, hvoretter elevene [...] lirer av seg frasene fra læreboken, om alt fra befolkningsoverskuddet og urbaniseringen til mangelen på demokratisk innflytelse og arbeidsløsheten, alt sammen for så vidt greit nok, tenker Osen, men akk, så generelt, så abstrakt, så blottet for en fundamental *forståelse* – og jeg legger til: *tro*.

Så hva gjør Osen? Osen stiger, nei, ikke stiger, men slenger seg ned fra kateteret, like full av adrenalin som en turner idet han avslutter øvelsen i bøylehest, og begynner å grave utålmodig i vesken hvoretter han rigger opp enn av disse små dampmaskinene, en leke også Jonas husker fra barndommen og som man helst fant hos barn i familier der faren var ingeniør eller lingende [...], og nå rigger lektor Osen opp sin lille dampmaskin på kateteret, like ivrig som et barn, ja, for det er faktisk hans egen gamle leke, så Osen behersker kunsten, legger små brenseltabletter i skuffen under den blanke kjelen som han har fylt med vann, og tenner på, hektisk rød i kinnene, og glemmer hele doktorgraden, for dette er en genial idé, tenker Osen idet han retter seg opp, en hendelse elevene alltid vil huske, den lille dampmaskinen som tøffer og går mens han, lektor Osen, *Dr. Osen*, foreleser om historienes drivkrefter og 1848, så å si *pumper* det inn i de myke hjernene, lar en helt ny forståelse av historien sive inn som damp gjennom porøse vegger. Alt ville vært pur triumf om ikke de to hersens kverulantene bak hverandre på veggrekken, Axel Stranger og Jonas Wergeland, satt og flirte [...]. (F:73-74)

Når Axel Stranger og Jonas Wergeland i denne sammenhengen ikke velger å forlate klasserommet «under påskudd av plutselige depresjoner», kan det skyldes at Lektor Osen, til tross for at han avdekker et like dogmatisk historiesyn som det rådende, like fullt forsøker å gi elevene en alternativ fremstilling av revolusjonens årsaksforhold, uansett om en slik modell bare innebærer en annen reduksjonisme. Samtidig kan kanskje også det rent barnlige ved

demonstrasjonen – «nå rigger lektor Osen opp sin lille dampmaskin på kateteret, like ivrig som et barn, ja, for det er faktisk hans egen gamle leke» – hevdes å virke formildende på vennene som vanligvis møter fantasiløshet av en mer voksen og resignert karakter fra enkelte av deres andre lærere.

Like fullt representerer det barnlige ved lektor Osens pedagogikk noe helt annet enn hvordan barnets fantasi for øvrig er beskrevet som en ressurs eller et redskap som åpner for nye erkjennelser; for valget av dampmaskinen i undervisningsøyemed vitner derimot om nostalgi, om lengsel tilbake til en barndom som syntes kodet med mening, og hvis plass i verden for jeg-et (her: lektor Osen) virket åpenbar. Med andre ord blir enhver higen etter barnets verden fremstilt som skadelig, mens det å være *som et barn* – i den forstand at det innebærer noe ennå ubundet, og dermed noe potensielt overskridende – gir bedre forutsetninger for ny og dypere innsikt.

Men hvordan kan en dreining mot det barnlige gi diametralt forskjellige utslag? Selv om begge retningene synes å oppstå som en følge av utilstrekkelighet (utilstrekkelig følelse av meningsfylde og utilstrekkelig fantasi), kan motsetningsforholdet antakeligvis forklares ved å betrakte hva de ulike typene higen implisitt betegner: Den som frivillig underkaster seg nostalgien, innrømmer samtidig voksenlivet, og tenkningen dette medfører, forrang. Følgelig, ved aktivt å ønske seg barnets verden, dets uskyld, blir en slik lengsel ikke noe annet enn ren infantilisme. Til forskjell ser en oppvurdering av barnets grenseløse tenkning, hvordan det uferdige barnesinnet ennå ikke fremstår som fastlåst av konvensjoner, ut til å uttrykke at det å bli voksen innebærer regelbundet tenkning. Det dreier seg derfor om to ulike motivasjoner for det barnlige, hvor det første, nostalgien, skaper et bilde av barnets verden som trygg og begrenset, samtidig som drømmen om å vende tilbake til et slik fattbart verdensbilde, indikerer en villet regresjon; mens det andre, tiltroen til barnets frie forestillingsevne, medfører en oppfatning av voksenlivet som tilstivnet, konvensjonelt og automatisert.

Paradoksalt nok impliserer nostalgien også at det ikke finnes noen større helhet, ingen verdsorden, kun en illusjon om totalitet som er tilgjengelig for den som har «blindet» seg selv, blitt barn igjen, eller på en annen måte gjenopprettet en slags uskyldstilværelse. Ønsket om barnets frie tankekraft er på den annen siden et ønske om desautomatisering, underliggjøring – så å si litteraturens adelsmerke – med andre ord et ønske om å se verden slik den er, ikke slik den fremtrer, et ønske om å overskride sine forutsetninger som et voksent menneske. Derfor innebærer et slikt ønske kanskje også en tro på at det finnes mening, totalitet og en plass i verden for alle, uansett hvor vanskelig noe slikt er å få øye på.

Med dette forsterkes forholdet til dannelsesromanen; for hvor romanen som sjanger (ifølge Lukács) oppstod som et forsøk på å bøte på meningstapet, og følgelig med en form som

mer enn noen annen er «et uttrykk for [...] den transcendentale hjemløshet» (L:33), er det nettopp dannelsesromanen som gjør det aller tydeligste forsøket på å lete opp en fattbar helhet, ikke ulikt hvordan det barnlige, underliggjorte blikket (til Jonas Wergeland) kan hevdes å uttrykke en lignende søken. Følgelig virker Jonas Wergelands skepsis beslektet med dannelsesromanens tematisering av kunnskaps- og verdisyn, hvordan denne formen stadig uttrykker en sterk mistro til det etablerte – kanskje best representert ved hvordan Wilhelm Meister ser seg nødt til å forlate barndomshjemmet for å kunne oppnå en dannelselse, og ved avstanden til foreldrenes idealer han også artikulterer helt tydelig: «[...] men i himmelens navn, mor, er det da helt unyttig, alt det som ikke umiddelbart kaster noe av seg, det som ikke skaffer oss det aller nærmeste? Hadde vi ikke plass nok i det gamle huset, var det nødvendig å bygge et nytt?» (Goethe 2003:11-12).

Det kan muligens innvendes at også Frédéric Moreau reiser hjemmefra, og slik uttrykker en form for avvisning av hjemmets verdier, men bare åpningsscenen av *L'Éducation sentimentale*, hvordan den nettopp skildrer en tilbaketrekning til provinsen, ser (som tidligere nevnt) ut til å invertere hjemreisens betydning. Isteden blir hjemmet noe som hele tiden er innen rekkevidde, noe Frédéric Moreau faktisk flere ganger vender tilbake til gjennom romanen, samt noe han selv også er snar med å innstifte i Paris, i den grad et hjem kan lignes med et borgerlig innredet bosted: «Frédéric fant seg et passende hus ved Rue Rumford og kjøpte alt på én gang – hest og vogn, møbler og to blomsterbord, som han fant hos Arnoux og satte på hver sin side av døren i salongen» (Flaubert 2001:152).

Wilhelm Meister er derimot *underveis*; han setter ut i verden for å prøve seg som skuespiller i håp om å finne sin plass, vinne innpass i fellesskapet, og han kan ikke vende hjem før en slik plass er erobret, før dannelsen er fullendt. Følgelig beskriver «lærerårene» først og fremst en følelsesmessig utvikling, hvordan erfaringsgrunnlaget, selve «reisen», utgjør en kilde til innsikt, noe som også kan leses som et opprør mot ensidig boklig lærdom. Dessuten, ved å beskrive hvordan Wilhelm Meisters ambisjoner gradvis endres gjennom «læreårene», helt til han gir avkall på sine første planer om teateret og til slutt når en høyere innsikt om seg selv og sin livsvei, synes opprøret å avta til fordel for hva som trolig kan betegnes som en (forbeholden) inntreden i samfunnet, og med det en inntreden i de voksnes rekke – slik det å være voksen innebærer aksept av normer og verdier, og følgelig også en dempet opprørstrang. Med andre ord uttrykker «læreårene» en bevegelse mot et slags forlik mellom egne ønsker, ambisjoner og idealer og de kunnskaps- og verdisyn som synes gjeldende, mens *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821/1829) beskriver hvordan Wilhelm Meister velger seg en mer realistisk karriere som sårlege. Samlet sett tydeliggjøres dermed, ifølge Lukács, hvordan

dannelsesromanens viktigste «tema er forsoningen mellom det problematiske individ, ledet av et opplevd ideal, og den konkrete, samfunnsmessige virkelighet» (L:108).

I *Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), skrevet i eksil i USA under den annen verdenskrig, beskriver Theodor W. Adorno derimot inntredenen som en konsekvens av å være taktfull: «Goethe [...] forsøkte å framstille det å være taktfull som en reddende utvei for fremmedgjorte mennesker» (Adorno 2006:57). Om dette ikke kan leses som en åpenbar forlengelse av Lukács' betegnelse av dannelsesromanen, så står Adornos oppfatning heller ikke i direkte opposisjon til den, for også i Adornos sammenheng dreier det seg om en gradvis utvikling fra å være fullstendig «fremmedgjort» – og følgelig i opprør – til å se seg nødt til å være taktfull for å kunne forsones seg med samfunnsordenen. Men det er likevel en forskjell: Å være taktfull kan det også hefte noe klanderverdig ved, kanskje fordi det å vise takt og tone innebærer et gehør for normer og regler. Følgelig kan det kanskje hevdes å være noe beregnende, noe kynisk, ved den taktfulle, kanskje fordi han eller hun innordner seg den sømmelige, rådende omgangsformen av rent egoistiske grunner eller – slik det snarere dreier seg om i Adornos lesning av Wilhelm Meister – som en følge av resignasjon for å vinne innpass i samfunnet og endelig leve som en komfortabel borger. Fra dette igjen synes veien kort til den samme borgerligheten som var Wilhelm Meisters utgangspunkt. Følgelig innebærer en slik lesning av Wilhelm Meister at det ikke finnes noe brudd, kun en kontinuitet av borgerlige verdier, og dermed heller ingen virkelig forsoning. Enhver høyere innsikt ligger derimot latent for hovedpersonen under hele hans utvikling, med den konsekvensen at også hans reise synes falsk og uten betydning for dannelsen av (og innsikten i) jeg-et. Til syvende og sist medfører dette at det ikke er noen nevneverdig forskjell mellom Wilhelm Meister og Frédéric Moreau, da en slik taktfullhet, en slik finfølelse, en slik kynisme, i sin ytterste konsekvens blir synonymt med å være desillusjonert, se verden «slik den er», ikke slik den fremtrer, og følgelig *agere* ærlig.

Til forskjell er «forsoningen mellom inderlighet og verden» (L:108), slik den fremstilles hos Lukács, problematisk og krevende: «den må søkes i harde kamper og på ville veier, men lar seg likevel finne til slutt» (L:108). En slik lesning av Wilhelm Meister medfører derimot – uansett hvor få kriterier den måtte være basert på, og uansett hvor begrensende den som en konsekvens av dette kan virke – at det likevel trekkes et distinkt skille mellom forsoning og desillusjon, mellom dannelsesromanen og taktfullhet, nettopp fordi enhver inntreden i samfunn og stand ikke lenger er gitt på forhånd.

«Denne forsoningen kan ikke og må ikke være resultatet av en tilpasning til virkeligheten eller av en harmoni som eksisterte på forhånd» (L:108), blir ifølge Lukács dermed et premiss for dannelsesromanen, til forskjell fra «den moderne humoristiske

romantype [...] [hvor] det som der var et nødvendig onde, her ville bli tildelt en hovedrolle» (L:108). Men hvilke føringer legger det for hovedpersonens sinnelag, hva innebærer en slik forståelsesmodell? Det mest åpenbare er at forsoningen, dannelsens siktemål, innebærer et skifte av perspektiv, og følgelig at hovedpersonen som gjennomgår denne forandringen (i sin innstilling til samfunnsordenen) åpenbart er dynamisk. Selvfølgelig kan det innvendes at den som går fra å være fremmedgjort til å bli taktfull heller ikke er en statisk person, men en slik utvikling medfører ikke nødvendigvis den samme opposisjonstrangen som Lukács betegner, snarere kan den leses som en frivillig underkastelse av samfunnsforhold, nettopp som «en tilpasning til virkeligheten eller av en harmoni som eksisterte på forhånd», og dermed fremstår den som et tragisk sluttunkt for en dannelse som aldri var noen reell dannelse, kanskje like nedstemmende som det fremmedgjorte utgangspunktet, en skinnforsoning med andre ord: «[...] bekreftelsen av verden ville gi de idéforlatte spissborgerne, som sløvt avfinner seg med virkeligheten, rett, og resultere i en billig og glatt satire, direkte bekreftelse av den romantiske inderlighet måtte fremkalle en *formløs* svelging i en forfengelig, frivolt selvdyrkende, lyrisk psykologisme» (L:97-98, min uthevn.). Å «avfinne seg med virkeligheten» fremstår her som noe formløst, mens formen (eller det formmessige), som metafysikk og som verdenanskuelse, innebærer en mulig redning.

Lukács' modell innebærer derfor også et håp, en tro på at motstanden, opprøret og skepsisen til gitte verdier kan føre til omveltninger, både i det samfunnsmessige, ved at enkeltindividets handlinger faktisk får konsekvenser, og, kanskje enda mer, i individet selv, at motstanden fører til en endring i innstilling, handling og holdning, som igjen gjør vedkommende i stand til å vinne innpass, finne en livsvei som oppleves som meningsfull, uten å resignere, men derimot fortsette å handle i overensstemmelse med sine idealer, riktignok situert innenfor et verdifelleskap, og aldri uten nøye overveielse: «En slik inderlighet representerer på den ene side en bredere, mildere og følgelig mer konkret idealisme, og, på den annen side en utvidelse av sjelen; den vil nå søke utfoldelse i handling, i direkte befatning med virkeligheten, ikke kontemplativt» (L:108). Med andre ord blir det igjen tydelig hvordan dannelsesromanens inderlighet befinner seg mellom desillusjonsromantikkens introspeksjon og den abstrakte idealismens besettende handlingstrang (L:108-109). Dermed er sinnelaget til en slik person overlatt til seg selv i en langt fra perfekt verden, men uten at det oppstår et ugjenkallelig brudd mellom sjel og omverden av den grunn: «[sjelen] bærer isteden i seg, som tegn på en fjernere, men ennå ikke avbrutt forbindelse med den transcendentale ordning, en lengsel etter et jordisk hjem som svarer til dens ideal – et ideal som unnviker positiv definisjon, men som er tydelig nok i negativ forstand» (L:108).



Men betyr det at idealet «unnviker positiv definisjon», at det bare blir tydelig som et negativ (ikke helt ulikt hvordan også Wilhelm Meisters sinnelag tilsynelatende kommer til syne gjennom negasjon)? Trolig kan det forstås i forlengelse av den transcendentale hjemløsheten, at gudenes ild ikke lenger eksisterer *i* verden, annet enn som ulmende glør i dannelsesheltens indre. For selv om totaliteten ikke lenger kan fattes, så finnes det en avglans, så vidt synlig, et glimt av en verdensorden, som gjør helter som Wilhelm Meister, eller Jonas Wergeland for den saks skyld, i stand til å rette skepsis mot alle vedtatte sannheter og dermed foreta en kritisk søken etter et annet verdensbilde, forskjellig fra alle gjeldende dogmer. For antakeligvis er det dette glimtet av totalitet som gjør Jonas Wergeland i stand til å lete etter andre systemer, både når opposisjonen virker retningsløs, når dens siktemål ikke er uttalt, og den først og fremst uttrykker en generell skepsis til systemer (som i eksemplet med lektor Osen og dampmaskinen), og når den fremstår som gjennomtenkt, blir artikulert og har et tydelig siktemål, noe Jonas Wergelands avsky mot det fastlåse Deweysystemt kanskje best kan illustrere: «Jeg hadde en mistanke om at noe helt sikkert falt utenfor dette tåpelige systemet, at denne fyren, Dewey, umulig kunne ha fått med seg alt» (O:358). Alt fra ung alder av mener Jonas Wergeland at Deweys desimalklassifisering har lite å gjøre med de organiske forbindelsene som kjennetegner menneskelig bevissthet: «Dette rommet, arrangementet av bøker, spilte ikke måten mennesker tenkte på» (O:359). Løsningen, slik Jonas Wergeland ser for seg, flere år senere, er derimot et alternativt system hvor berøringspunktene, sammenhengene, prioriteres fremfor en rigid inndeling av kunnskap:

Når du gikk bort og trakk ut en bok, skulle du samtidig få med deg andre. Der jeg satt ute i hagen på Grorud foran spindelvevet, så jeg for meg at jeg plukket ut *Peer Gynt* av hyllen i hovedutlånet, og hvordan jeg, ved denne bevegelsen, på samme tid fikk flere verker til å falle ut, også inne i andre avdelinger; en reisehåndbok om Egypt, norske felkeeventyr, noter av Edvard Grieg, Nationaltheaterets historie, en Ibsen-biografi, en språkhistorie, dikt av Lord Byron, et praktverk om øye Ischia i Napolibukten. (O:382)

Forsøket på å lage et system uten vanntette skott betegner han «Prosjekt X», og det materialiserer seg etterhvert som «46 hovedklasser og et vell av underklasser» (O:382) nedtegnet på «plastduker» (O:392) som henger «som seil» (O:392) i stuen hans, og som får ham til karakterisere seg selv som en Magellan, med andre ord som en oppdager: «Det hendte jeg tenkte på mitt Prosjekt X som en magellansk seilas. Som Magellan ville jeg finne andre veier, nye streder å seile igjennom. Jeg drømte ikke minst om en konsekvens like dyptgripende som hans: et fullstendig nytt verdensbilde» (O:392). Ønsket om en ny totalitet, en ny, forståelig orden, blir neppe klarere uttalt enn dette, og når Jonas Wergeland siden betegner plastdukene som «gjennomsiktige» (O:393), blir det også tydelig hvordan blikket hans søker igjennom noe, mot det som ligger bakenfor det synlige og konvensjonelle.

Samtidig, idet det ikke lykkes Jonas Wergeland å gjøre sin grandiose oppdagelse, avdekker «Prosjekt X» også umuligheten av å finne en ny verdensorden: «Alt var plutselig tåke. Jeg stirret mot de gjennomsiktige plastdukene med skrift og så atter bare kaos. Jeg forsøkte å få tilbake klarsynet, men alt var grått» (O:394). Således bekrefter det mislykkede forsøket det som aner ham allerede som barn, i sitt første besøk i hovedutlånet på Deichman, hvordan biblioteket bærer «bud om for mye orden» (O:359), hvordan det er «en illusjon» (O: 359). For selv om denne oppfatningen er beregnet på Deweysystemet, er det som om den med et grunnstøtt «Prosjekt X» blir en generell bemerkning, gjeldende for alle helhetlige strukturer.

En slik avvisning kompliserer forholdet til dannelsesromanen hvor letingen etter helhet kanskje kan leses som en tro på at noe slikt finnes, eller som en tro på at selve letingen, hva den innebærer av utvikling, er et mål i seg selv, ikke som en evig prosess, men som en leting som når sitt naturlige slutt punkt med forsoningen. Dersom dannelsesromanen, gjennom heltens problemfylte søken, likevel synes å fremstille totaliteten som en utopi, fremstår også totaliteten som en indirekte umulighet av en søken som ikke lar seg gjennomføre til fulle, men som kun kan avsluttes ved at helten nedjusterer sine krav til omverdenen. Like fullt formuleres en eventuell avstandtaken ikke like eksplisitt i dannelsesromanen som av Jonas Wergeland. Avvisningen hans synes dermed å være sterkere enn for eksempel Wilhelm Meisters implisitte mistro til sannhet. Dessuten kan dannelsesromanens forsøk på å bestride enkelte sannheter leses som en avvisning av visse partikulære sannheter, forfektet i sin tid, innefor en avgrenset diskurs, og ikke som et forsøk på bestride sannhet per se. Jonas Wergelands avvisning favner derimot videre, og kan derfor kanskje leses som en forskyvning eller utvikling av hvordan dannelseshelten forsøkte å bekjempe verdier og idealer før inntreden i samfunnet var mulig.

I alle tilfeller skiller en slik mistro og avvisning seg tydelig fra desillusjonsromatikken hvor hovedpersonen nærmest ukritisk ønsker å trenge inn i eksisterende, sosiale strukturer, slik som for eksempel hvordan Frédéric Moreau gjennomgående synes å lengte etter å bli en del av det parisiske «salonglivet» – nettopp til forskjell fra hvordan en slik frivillig underkastelse ikke var noe reelt alternativ for Wilhelm Meister.

Like fullt er dannelsesromanens hovedperson fylt av en higen etter å trenge inn i samfunnet, bli fellesskapet til dels, rett og slett fordi det er der, i møte med andre, sjelen finner sitt feste og lar seg realisere: «Og dermed er, i hvert fall som postulat, sjelens ensomhet opphevet» (L:109). Slik Lukács her påpeker, og med tanke på hvor forbeholden inntreden «i samfunnets formasjoner» (L:109) faktisk fortøner seg, er fjerningen av ensomhet kun en tenkt mulighet, noe som ikke kan bevises, men noe som samtidig forutsettes at lar seg gjøre. Hvis ikke vil opprøret vært meningsløst, uten konsekvenser. Følgelig ville det heller ikke gitt noen

form for tilhørighet. Alternativt ville det endt i den samme desillusjonsromantikken, den samme kynismen, slik den ble betegnet med Frédéric Moreau.

Følgelig – ikke ulikt hvordan Jonas Wergelands sinnelag, hans hang til ytre eventyr og introspeksjon, har umuliggjort en ensidig lesning og kategorisering av ham innenfor Lukács' romantypologi – gjør hans opprørstrang ham vanskelig å plassere. Hvorvidt er hans protester taktfulle, hvorvidt skyldes de et faktisk glimtvis innblikk i en verdenstotalitet, hvorvidt er hans kunnskap reell og av betydning?

I tråd med den faustiske avvisningen av boklig lærdom, er Jonas Wergeland en som ikke leser; og som ansikt, som utelukkende overflate, kan hans indignasjon over lektor Osens mekaniske verdensbilde derfor være vanskelig å ta på alvor:

Jonas rakte opp hånden for å protestere, og Jonas protesterte ikke bare, som Axel, mot lektor Osens skråsikkerhet – han protesterte fordi et slikt system der alle brikker falt på plass, attpåtil illustrert med et hjul som gikk rundt og rundt i løse luften, var av en slik uhyrlighet at han reagerte kroppslig, med kvalme.

«Det er vel og bra det der med dampmaskinen, lærer, men det må være lov å spørre hvor det blir av en komponent som 'ånden'?» Det er bare en liten overdrivelse å si at lektor Osen, ved ordet ånd, rykket til lik en vampyr når han ser krusifikset. «Jeg vil bare minne om hva historikeren Jacob Burckhardt sier i det kjente verket *Die kultur der Renaissance in Italien*.» fortsatte Jonas, «i det første kapittelet av den tredje delen og som handler om renessansen forhold til antikken.» Dette var altså en av de gangene Jonas Wergeland røpet opphavsmannen til sitatet sitt, og han ytret seg på en måte som lett måtte få alle til å tro at han nettopp hadde lest denne forholdsvis krevende boken, i eldre utgaver attpåtil med gotiske bokstaver, på strak arm, og ikke som tilfelle var, bare hadde pugget et avsnitt fra sin lille røde notisbok og som var fem linjer lenger enn det han siterte: «For Burckhardt hevder her,» sa Jonas, «at det ikke var gjenopplivingen av antikken alene, men like mye det italienske folkets ånd som gjorde at renessansen erobret den vesterlandske verden. Så vil du altså utelukke lærer, at for eksempel det franske folkets ånd betydde noe for 1848?» (F:75-76)

Som det fremgår av eksemplet, dreier det seg om et sitat, om et avsnitt han har memorert, i likhet med alle de andre sitatene han har funnet, ferdig understreket, i bøkene på loftet: «Mens han gikk i sjuende klasse, bladde han igjennom dem og oppdaget at alle bøkene hadde et eseløre som markerte en side med et understreket avsnitt, og det var disse avsnittene han samvittighetsfullt skrev av i en liten, rød notisbok og med tiden [...] lærte seg utenat» (F:343). Dermed hefter det også noe falskt ved hans protester, noe tilgjort, som om opprøret er noe han smykker seg med og ikke grunnlagt i faktisk innsikt.

Men heller ikke en slik lesning vil være dekkende, særlig med tanke på hvordan den fragmenterte kunnskapen, som sitatene kan hevdes å være eksempler på, også kan forstås i sammenheng med Kjærstads uttalte litteratursyn: «Bokens styrke er å være et sted, et medium, hvor man kan *tolke* og sette informasjon i sammenheng, så det blir kunnskap, i beste fall erkjennelse. [...] Man leser ikke for å finne fakta, men for å finne mening» (M:535). I en mer generell betydning uttrykker dette også et kunnskapssyn hvor sammenhengene ansees som viktigere enn den isolerte informasjonen.

Fremfor å knytte denne fremstillingen av kunnskapssyn til forfatterintensjonalitet, kan det være hensiktsmessig å påpeke hvordan dette belyser noen av trilogiens kontekstuelle forhold. I *Norsk idéhistorie, bind IV, Et lite land i verden (1950-2000)*, beskrives Kjærstad som en forfatter som «rasper med seg likt og ulikt for å antyde alternative forbindelser og overraskende sammenhenger» (Eriksen m.fl. 2003:131) – noe som nettopp må sees i sammenheng med trilogiens gjennomgående avvisning av systemer, og følgelig med postmodernismens generelle oppgjør med all slags totalitetstenkning. Begrepet «postmodernisme» kan riktignok hevdes å være lite hensiktsmessig å benytte om en litterær retning, først og fremst fordi skillet mellom modernisme og postmodernisme er alt annet innlysende. Like fullt – postmodernisme eller ikke – er romanene skrevet i en tid og i et samfunn vesensforskjellig fra 1800-tallets virkelighet hvor synligheten av gamle og nye paradigmer antakeligvis lettere lot seg påvise, i hvert fall retrospektivt, som lesere av 1800-tallsromanene i dag (eller retrospektivt av Lukács, da han utformet sin metode).

Innenfor Jonas Wergelands univers ser denne dialektikken derimot ut til å ha gått i oppløsning; for Jonas Wergeland opponerer som sagt ikke mot ett verdensbilde for å fremme ett annet, han protesterer derimot mot et «system der alle brikker [faller] på plass», og tar på den måten avstand fra enhver dogmatisk tenkning. Så uansett hvor overfladisk hans egen kunnskap ser ut til å være, er hans avvisning av sannhet og indoktrinering like fullt berettiget med en grunnleggende skepsis til alle hegemonier. Det kan kanskje innvendes at en slik grunnleggende skepsis, og en slik gjennomgående avvisning, lett kan få status som systemtenkning, og igjen *tro*, men Jonas Wergelands opposisjon er ikke grunnlagt med en vedvarende livsholdning, som for eksempel vitenskapsfilosofiens skeptisisme, snarere er den rettet mot hvordan dominerende verdensbilder, nye eller gamle, utgjør en vanetenkning som reduserer erkjennelseshorisonen – kanskje nettopp fordi han erkjenner at verdenstotalitet ikke lenger er (om den noen gang var?) mulig. Dermed avdekker han igjen en forskyvning fra hvordan dannelsesromanens hovedpersoner fremdeles søkte totaliteten i verden, uansett hvor umulig en slik leting fortonte seg, samtidig som hans avvisning også stiller ham utenfor ethvert fellesskap som er gitt a priori.

Hans posisjonering i forhold til lektor Osen, den øvrige *klassen*, som selvsagt også kan leses i overført betydning, samt det fysiske klasserommet, gir heller ikke noe entydig svar på hvor han hører hjemme. På den ene siden, ved å opponere like mye mot lektor Osen som mot hans forelegg igjen, havner Jonas Wergeland nettopp utenfor ethvert meningsfellesskap. Til forskjell er lektor Osens avvisning noe som fører ham inn i et fellesskap blant andre materialister. Men også en slik tilhørighet oppfatter antakeligvis Jonas Wergeland innskrenkende. Han avviser som sagt alle sannheter, både «læreboken» og Osens materialisme,

og forfekter isteden en tro på ånden – noe som kan synes å uttrykke en eksplisitt forbindelse, eventuelt et ønske om forbindelse, til dannelsesromanens portrett av en ånd som setter ut i verden på leting etter seg selv, eller, kanskje mer presist, til hvordan Hegel knyttet ånden til en strømning i samfunnet og ikke til enkeltindividet alene. Følgelig kan det se ut til at Jonas Wergelands protester avdekker en spenning mellom innhold og handling; for han snakker om ånden, om «det italienske *folkets* ånd» (min uthevn.), med andre ord om en felles nasjonal bevegelse, om tilhørighet, samtidig som utførelsen av protesten medfører en avvisning av nær sagt alle fellesskap i Jonas Wergelands omkrets. Men ikke uten at et nytt forbund dannes i alliansen med Axel Stranger. For hvor de stille protestene fører dem ut av klasserommet, side om side, slutter Axel Stranger seg også til Jonas Wergelands høylytte protester:

«Så det jeg ikke kan godta med teorien din, Osen,» sier Axel, «er for det første at den benekter betydningen av bevisst menneskelig handling i historien, noe som jo er helt absurd, og for det andre at den erklærer at mennesker utelukkende handler ut fra motiver som bunner i materiell interesse, noe som, ærlig talt lærer motsies av all erfaring.» (F:77)

Erfaringen Axel Stranger sikter til, er kanskje hvordan enkeltindivider, gjennom historien, inntar status som ledestjerner, ikke bare at de manifesterer en strømning, men også bryter med tiden, uttrykker noe annet, en ennå fremmed tanke, og slik innvarsler noe nytt, et plutselig sprang i den kollektive bevissthet: «[...] ‘hva med de ideene som for eksempel Diderot, Montesquieu, Voltaire og Rousseau la fram? Betydde de ingenting, lærer? Eller mener du kanskje at også Diderot var en virkning av den franske revolusjonen? Eller [...] av dampmaskinen?» (F:76). Erfaringen kan dessuten, like mye som i det allmennmenneskelige, være grunnlagt i vennenes personlige erfaring, altså i hva de, i likhet med ungdom flest, opplever som drivkrefter i egne liv, hvordan noen forbilder, idoler, tjener som rettesnor i en tilværelse som ellers synes å være uten retning. I alle fall minner *resonnementet* om hvordan fjernsynsserien *Å tenke stort* forvandler enkeltindivider til idealer, avgudsbilder, og slik skaper en felles forståelseshorisont for hele det norske folk.

I tillegg synliggjør vennenes allianse hvordan opprør er avhengig av støtte for å få gjennomslagskraft; for alene om sine protester blir Jonas Wergelands spørsmål – om det franske ånds betydning – ignorert: «[...] Osen simpelthen neglisjerte spørsmålet, eller det vil si, han var så opprørt over bare å *høre* navnet Jacob Burckhardt, at han fnyste» (F:76). Det er først idet Axel Stranger slutter seg til opposisjonen at lektor Osen «kjører seg inn i en håpløs vulgærmarxisme» (F:77) og gir opp sin fremstilling av historien som en taktfast dampmaskin.

Vennenes allianse, eller dens betydning, kan også forstås annerledes, inverteres, slik at det er de to i fellesskap, tosamheten så å si, som gjør det mulig å utvikle en opposisjonell tankegang som er i konflikt med rådende og/eller opportune ideologier, med andre ord at det er

vennskapet i seg selv som virker utviklende, som «danner». En slik oppfatning av vennskapets betydning synes å ha støtte i hvordan de øvrige nære relasjonene beskrives som de viktigste kildene til innsikt, det være seg i relasjon til Nefertiti, Lille Ørn og Axel Stranger blant flere.

Oppvurderingen av slike en-til-en-forhold synes også å minne om Jonas Wergelands erotiske erfaringer, hvordan de muliggjør det som kanskje kan betegnes som osmotisk læring, og hvordan det seksuelle er noe som forvandler. Sett under ett, gir alle relasjonene, seksuelle eller ikke, et alternativt bilde på hvordan innsikt oppstår og/eller overleveres, noe som åpenbart må leses i sammenheng med et gjennomgående forbehold overfor tradisjonell, institusjonalisert kunnskap: «Der gymnaset representerte en lukking, var folkeskolen en åpning. [...] Folkeskolen var en god skole, mens realskolen, gymnaset, universitetet og høyskolen var likegyldige» (F:204-205). Slik det fremgår, dreier seg ikke om en ensidig skepsis til skolen, men til de delene av utdanningen som representerer «lukking» av forståelseshorisonten, akkurat som i tilfellet med dampmaskinen. Folkeskolen fremstilles derimot som en «åpning» – «denne døren som ble slått på vid vegg» (F:207) – og har følgelig heller ingenting «med jaget etter sannhet å gjøre» (F:205), slik den øvrige skolegangen representerer, men derimot om «å få presentert visse grunnleggende muligheter» (F:205). Med andre ord manes det igjen til vidsyn fremfor trangsyn, ikke ulikt hvordan dannelsesromanen tematiserer noe av det samme, men også til forskjell fra den fordi «jaget etter sannhet» trolig kan lignes med søken etter lukkede strukturer.

Forsvaret for vidsyn avdekker dessuten en annen ulikhet mellom Jonas Wergeland og dannelseshelten; for til tross for at etablerte sannheter avvises av både Jonas Wergeland og Wilhelm Meister, følger de ikke på langt nær den samme utviklingskurven. Ved å oppvurdere det barnlige blikket, og ikke minst ungdomstiden, hvordan særlig de første seksuelle erfaringene innebærer dannelse, og ved å forfekte et mer sammensatt syn på idealer, verdier og kunnskap, altså ved å opponere mot alle sannheter fordi de innebærer begrensning, synes Jonas Wergelands dannelse å være en vedvarende prosess. Noe slutt punkt for utviklingen eller en inntreden i voksenlivet ser derfor ikke ut til å være tilgjengelig; følgelig finnes det heller ingen reell forsoning med omverden, da dette i dannelsesromanen nettopp markeres ved en forsonende hjemreise hvor «helten til slutt er ført opp til et innsikts- og kunnskapsnivå som nærmer seg den impliserte forfatterens nivå» (Lothe m.fl. 1999:40).

Trilogiens mest betydningsfulle hjemreise innebærer derimot ingen endelig inntreden i voksenlivet, ingen form for tilhørighet, ingen verdig avslutning på Jonas Wergelands dannelse. For selv om oppdagelsen av Margrete, død på stuegulvet – om ikke umiddelbart, av sjokket, så omsider, idet det faktisk synker inn – stanser enhver videre utvikling, fører det ikke til forsoning, men det motsatte, anger og selvbekreftelse:

Og nå er du tilbake fra nok en reise, og du vet du skal angre på den reisen resten av livet, og du ser mot Margrete, og du forsøker å ta det inn, og du spør deg hvorfor du ikke var hjemme, og du forsøker å huske hvorfor du reiste i det hele tatt, [...] og du snur deg og ser ut av vinduet, og du venter halvt å se et gigantisk sankthansbål, på størrelse med en verden i brann, tenker du, men du ser bare omrisset av de lave blokkene på andre siden av Bergensveien [...]. (F:470-471)

Men angeren får ikke utløp som raseri, selvmedlidenhet eller noen andre motsatser til forsoning; å vite at man vil komme til å angre («du vet du skal angre på den reisen resten av livet») uttrykker derimot en distanse til situasjonen, et forsvar kanskje, så motsatsen til forsoning tilkjennegis kanskje først og fremst som en brå og sterk og lindrede lengsel etter barndom; for idet Jonas Wergeland vender seg vekk fra synet av sin døde kone og retter blikket ut igjennom stuens vindu, er det ikke bare boligblokkene i Bergensveien, der han vokste opp, han forventer å få øye på, men «et gigantisk sankthansbål» (F:471), barndommens sankthansbål, slik forestillingen sannsynligvis må stå i forbindelse med den gangen «Jonas Wergeland er ti år og man skal altså feire sankthans i et stykke representativt Norge [...]» (F: 414).

En slik lengsel kan hevdes å ligne den nostalgien lektor Osen uttrykte med dampmaskinen: drømmen om mening og om uskyld. Men i Jonas Wergelands tilfelle er ikke uskyld lenger bare synonymt med troskyldighet eller barnlig uvitenhet, det dreier seg derimot om en langt mer dyptgripende og essensiell uskyld, åpenbart nok om Jonas Wergelands ønske om ikke å være skyld i Margretes bortgang. Ved å vende blikket vekk, mot barndommen, slipper Jonas Wergeland å ta innover seg skyldspørsmålet, noe som, hvis det vedvarer, vil hindre ham fra å akseptere hva som har hendt. Dermed tydeliggjøres også hvordan lengselen etter uskyld står i veien for forsoning.

Om det likevel finnes en slags forsoning i trilogien, så kommer den mye senere og er ikke bare knyttet til tapet av Margrete, men har også med forståelsen av kjærligheten å gjøre. Riktignok kan de dagbokslignende notatene i *Oppdageren* kanskje hevdes å være uttrykk for en slags bekjennelse, eller en vedkjennelse av ansvar, og derfor også innebære forsoning med skylden. Men kanskje enda viktigere bringer notatenes artikulerte tilbakeblikk Jonas Wergelands innsiktsnivå opp til fortellerens og/eller den impliserte forfatterens nivå: «Det var også på en slik dag, med Margretes armer rundt meg – gjennomstrømmet av *noe jeg en gang kalte ånd, men som jeg nå kalte kjærlighet* – jeg merket at noe var satt i gang, en prosess, en tankestrøm som munnet ut, noen år senere, i beslutningen om å lage mine egne fjernsynsprogrammer» (O:350, min uthevn.). For med dette er det som om Jonas Wergeland erkjenner at det ikke var Margrete som fylte ham med ånd, men hennes kjærlighet. Fra ånde til

nåde synes derfor veien å være kort – kun to bokstaver må bytte plass – og kanskje kan det hevdes at Margrete blir Jonas Wergelands frelse, slik Gretchen er det samme for Faust.



## Epos og roman

Forsøket på å typebestemme trilogien om Jonas Wergeland som abstrakt idealisme, desillusjonsromantikk eller dannelsesroman, og samtidig betone hvilke litterære personer Jonas Wergeland synes å ligne, og hvorvidt hans skjebne, hans bestemmelsessted, synes å være forutbestemt eller ikke, avdekker tydelig hvordan trilogien har trekk fra alle disse romanformene, og følgelig ikke kan betraktes i sammenheng med en av dem alene. Samtidig kan den bredt anlagte gjenstridigheten mot alle romanformene, den glimtvisе verdenstotaliteten, og ikke minst hvordan det tidvis gis uttrykk for at Jonas Wergeland ser ut til å være predestinert til flere av sine bragder – det være seg som for eksempel livredder eller Norges «oppdrager» – hevdes å problematisere romanformen per se, altså sjangeren, hva som skiller den fra antikkens epos.

Forskjellene mellom epos og roman synes kanskje åpenbare, bare ta epitafene som beskriver Odyssevs som eksempel, hvordan ulike varianter av dem anvendes av hensyn til metrikken: «hin rådsnare helt» (Homer 2000:5), «den kløktige helt» og «den standhaftige helt» (Homer 2000:7). Skal man tro Lukács, er verset likevel ikke det avgjørende sjangertrekket, hverken for tragedien eller epikken (L:46), «[...] men heller et dyptgående symptom, et vannskille, som deres virkelige vesen synliggjør på en egentlig og autentisk måte» (L0:44, min overs.).<sup>19</sup> Den største forskjellen kan derimot hevdes å ha med sjangrenes tilblivelse å gjøre. «For grekerne», skriver Lukács, «betydde sammenfallet av historie og historiefilosofi at en kunstart ble født når åndens solur viste at nettopp dens tid var inne, og at den måtte forsvinne når dens værens urbilder ikke lenger var synlige mot horisonten» (L:33). Sjangrene forstås slik som historisk betingete, og som klart atskilte. Hvor eposet beskriver tilværelsens utstrakte helhet, uttrykker dramaet menneskets indre sammenhenger (L:37). Først etter antikken, idet den «filosofiske periodisitet» kan regnes som et tilbakelagt stadium, oppstår

---

<sup>19</sup> «[...] wohl aber ein tiefes Symptom, ein Scheidewasser, das ihr eigentliches Wesen am eigentlichsten und echten zur Erscheinung bringt» (L0:44).

det, ifølge Lukács, et «villniss [sic] av ekte og uekte leting etter et mål som ikke lenger er klart og entydig gitt» (L:33). Med dette «villnisset» («unentwirrbaren» (L0:24)) sikter Lukács antakeligvis til det kaotiske verdensbildet, hvordan den transcendentale hjemløsheten manifesterer seg i verden og følgelig resulterer i en mer (Wilhelm Meister) eller mindre (don Quijote/Frédéric Moreau) sannferdig søken, og ikke minst til sjangrene, hvordan grensene mellom dem virker utydeligere som en følge av denne letingen etter et «hjem». Og det er i dette vakuumet romanen oppstår: «[eposet] har forsvunnet og måttet vike plassen for en helt ny form, romanen» (L:33).<sup>20</sup>

Resonnementet er ikke helt ulikt hvordan Mikhail M. Bakhtin, 25 år senere, i essayet «Epos og roman: om romanstudiets metodologi» (1941) også definerer romanen i kontrast til de andre sjangrene: «Blandt [sic] forlengst ferdige og delvis allerede døde genrer er det bare [romanen] som fremdeles er i utvikling. Det er den eneste genre som er blitt født og oppfostret av den nye æra i verdenshistorien og som derfor er dypt beslektet med den [...]» (Bakhtin 2003:120). Essayet, «opprinnelig holdt som foredrag ved Institutt for verdenslitteratur i Moskva 24. mars 1941» (Kittang m.fl. 2003:119), kan kanskje betraktes som et tilsvarende til Lukács' utledning (av romanens tilblivelse); for ved å omdanne «transcendental hjemløshet» til «lingvistisk hjemløshet», synes han å maskere, tildekke eller «karnevalisere» – for å omtale forvandlingen med Bakhtins eget begrep – Lukács' romanteori (Neubauer 1996:531): «Hvis Lukács led av vedvarende hjemlengsel (*heimweh*), befant Bakhtin seg i et 'vedvarende eksil'» (Neubauer 1996:531, min overs.).

På tross av hva som kanskje kan betegnes som ulike (metodiske) innfallsvinkler, synes Bakhtin å være helt på linje med Lukács når han karakteriserer romanen som et epos for en moderne tidsalder (L:46); for Bakhtins kanskje viktigste, eller mest ufravikelige, krav til romanen er hvordan den «skal være det samme for samtiden som eposet var for antikken», et krav (det fjerde) som hvis det virkelig tas høyde for tidsånden synes å oppsummere de forutgående kriteriene: «1) romanen skal ikke være 'poetisk' i den betydning skjønnlitteraturens øvrige genrer er det; 2) romanhelten skal ikke være 'heltemodig' hverken i episk eller i tragisk betydning; 3) helten skal ikke fremstilles som ferdig og uforanderlig, men i tilblivelse [...], formet av livet selv» (Bakhtin 2003:125). Like fullt, av Bakhtins fire velkjente krav til romanen, er det kanskje det tredje, det som vektlegger hovedpersonens utvikling, som har størst relevans i denne sammenhengen, i hvert fall i lys av dannelsesidealet (som beskrevet

---

<sup>20</sup> Lukács bruker konsekvent (det franskinfluerte) begrepet «epopé» – noen ganger synonymt med epos, andre ganger om den episke heltebetydningen. Likevel bruker han også begrepet «epikk», og det virker derfor sannsynlig at han med «epopé» først og fremst sikter til eposet som sjanger, og at man altså kan tenke seg en gradering fra episk diktning (som det videste begrepet, som også betegner det som tenderer mot eposet), via epopé (noe mer innsnevret, om eposet som sjanger), til eposet (de konkrete eksemplene: *Odysseen*, *Aeneiden* osv.).

i det foregående kapitlet); for også Bakhtin synes å vektlegge hvordan erfaring, og ikke skjebnen, virker utslagsgivende for ethvert menneskes liv, men hvor Bakhtin i større grad velger å se på romanens mange forelegg, særlig den antikke «'alvorlig-latterlige'» (Bakhtin 2003:133) litteraturen, som for eksempel «'symposium'-litteratur» og «den menippeiske satire» (Bakhtin 2003:134), og dermed avgrense romanen så å si fra utsiden, velger Lukács å se helt bort ifra de såkalte tidlige, greske romaner. Isteden definerer Lukács romanen innenifra, nærmest ved utelukkende å betone hvordan romanen er et epos «for en tidsalder som ikke opplever livets eksklusive totalitet som noe direkte gitt, hvor meningens immanens er blitt et problem, og som likevel har et sinnelag for totalitet» (L:46).<sup>21</sup> Sagt på en annen måte synes Lukács å vektlegge protagonistens søken etter helhet, ånd og et fattbart verdensbilde, akkurat slik også Jonas Wergelands søken kan hevdes å illustrere.

Likevel, lenge før Jonas Wergeland når en innsikt om hva det (i hans tilfelle) egentlig vil si å være beåndet, og lenge før han eventuelt forsoner seg med både tapet av Margrete og sin egen plass i verden, sine valg og sin vilje, synes han å være *åndfull*, besatt av flere – gode så vel som onde – ånder. I det ene øyeblikket er han (som det fremgår av det foregående kapitlet) innrettet på handling, i det neste preget av ubeslutsomhet, men samtidig stadig på søken etter et glimt av noe større bakenfor det iøynefallende, noe overskridende, en meningsgrunn, uansett hvor umulig det måtte være å finne en slik totalitet i en moderne verden, i Norge. Hans sjel er både smal og vid, av og til i likevekt, i tråd med dannelsesidealet, andre ganger dominert av det ene eller det andre utslaget, men hele tiden med spor av fortellerens hensikt med å fortelle, enten det dreier seg om å forstå Jonas Wergelands (eller for den saks skyld Margretes) motiver, eller om formålet er å bevise hans uskyld, renvaske hans navn.

### *Opphavsmann og fødselshjelper*

Det hefter utvilsomt noe ved navnet. På den ene siden er navnet sterkt forbundet med tilblivelsen av jeg-et, Jonas Wergelands utvikling, hans dannelse, som også markeres med det nevnte navnskiftet fra Jonas Hansen til Jonas Wergeland. På den annen side kan navnet leses i sammenheng med hvordan det, i foucaultsk forstand, virker inn på forståelsen av verket; «det markerer tekstens grenser og avdekker, eller i det minste karakteriserer, dens måte å eksistere på» (Foucault 2003:292). Foucault skriver riktignok her om forfatter-funksjonen, og når han går til rette med nykritikkens ønske om å lese verket autonomt, er det for å fremvise hvordan *skriften* ikke er «begrenset til sin egen interioritet» (Foucault 2003:288). Like fullt kan

---

<sup>21</sup> Antakelig velger Lukács ikke å innlemme de tidlige, greske «romaner» fordi de bærer i seg den samme totaliteten som eposet, eller i hvert fall ikke uttrykker den moderne protagonists søken, og fordi det eneste som skiller disse «romanene» fra enten eposet eller tragedien er fraværet av metrikk.

diskursanalysen trolig hevdes å ha en videre betydning; for enten det dreier seg om et reelt skjønnlitterært verk eller Jonas Wergelands (fiktive) fjernsynsserie, er det i dag nærmest umulig å tenke seg en kunstnerisk frembringelse, så vel som kunstnerisk storhet, uten en garantist eller en allmenn oppfatning av opphavspersonen. Dermed kan Jonas Wergelands navn, eller rettere sagt hans ønske om å skape seg et navn, leses som et uttrykk for kunstneriske ambisjoner, higen etter storhet, og som en variant av dikterkallet. Bare Wergeland-navnet alene, navnskiftet, synes å peke i en slik retning. Dessuten viser fjernsynsseriens tittel, *Å tenke stort*, tydelig hvem som er Jonas Wergelands forbilde, hvem han ønsker å måle seg med, og hvem han nærmest påkaller for å lykkes:

Uansett maktet han faktisk å realisere tittelen, et lån fra Henrik Ibsen, som i sin søknad om diktergasje skrev at han ville kjempe for «den Livsgjerning, der staar for mig som den vigtigste og fornødneste i Norge, den, at vække Folket og bringe det til at tænke stort,» og det var virkelig bemerkelsesverdig: I bortimot et år gikk [...] hele det norske folk rundt og tenkte stort. [...] For en stakket stund løftet Jonas Wergeland et helt folk noen centimeter opp, eller ut, av dets vante tankebaner. (F:256)

Med tanke på at Jonas Wergeland ikke er en leser, er det åpenbart ikke Ibsens *litterære* storhet som er idealet, men snarere Ibsens nasjonale betydning og den allmenne oppfatning av hvem Ibsen var – enten det er snakk om en historisk-biografisk forståelse av personen eller en diskursanalytisk tilnærming til navnet Ibsen.

Hensikten med å fokusere på Jonas Wergeland som kunstner og «opphavsperson» er ikke å bevege lesningen over i et diskursanalytisk spor hvor kunstneriske opphavsmyster får betydning for forståelsen av trilogiens fortellere eller impliserte forfattere – eller faktisk forfatter for den saks skyld. *Å tenke stort* er stadig et verk i verket. Men en betoning av navnet og kunstneren Jonas Wergeland kan likevel problematisere tilsynelatende konstituerende trekk ved romanen og eposet som sjangre.

Til forskjell fra den «moderne» forfatterrollen inntok eposets diktere, i hvert fall deres navn, en langt mindre fremtredende rolle i sin samtid: «Navnet (gr. *Hómeros*, lat. *Homérus*) skal ifølge noen kilder være et gammelt ord for ‘blind’. Som blind er Homer en tvilsom skriver, men en desto mer sannsynlig ‘sanger’. Vi vet altså ikke om skriveren er identisk med skaperen av monumentaleposet [*Iliaden*]» (Haarberg m.fl. 2007:35). Det virker dermed rimelig å anta at eposets traderende tradisjon ga rapsodens individuelle karakter mindre betydning (Østenstad 2009:36). Dikteren var nærmest å betrakte som et medium, en som talte på vegne av gudene, og det var musene som ga diktningen pålitelighet og i det hele tatt gjorde den mulig: «Gudene skal vite, at det som hos Homer står høyere enn enhver form for narrasjon, er det som hos Roman Jakobson ble kalt for språkets ‘fatiske’ funksjon. Dikteren påkaller de guddommelige

sangerinnene som bærer navnet muser, slik at disse igjen kan kalle på helten» (Kittler 2009:178).

Med tanke på at Jonas Wergelands kunstneriske frembringelse også skjer via et medium, kan det være fristende å betrakte selve fjernsynsserien *Å tenke stort* som et moderne epos. Fjernsynsseriens ikke-litterære, audiovisuelle uttrykk, som kanskje kan hevdes å være i forlengelse av eposets muntlighet, og dens nasjonsbyggende og samlende virkning, som er i tråd med hvordan særlig Vergils *Aeneiden* vanligvis betraktes som «en form for nasjonal historieskriving» (Haarberg m.fl. 2007:85), kan kanskje styrke en slik lesning. Men Jonas Wergelands berømmelse, hans heltestatus, gir hans person en langt større betydning enn hva som kjennetegner de greske eposenes dikter(e): «Homer-biografiene (vitaene) som ligger hundrevis av år etter den tidsepoken det her er snakk om, fremstiller dikteren som en omreisende sanger (aοide, gr. *aiidós*) som sosialt står langt under de heltene eposene fremstiller» (Haarberg m.fl. 2007:35). Men Homer-forskningen er sprikende: «De to monumentaleposene skiller seg fra hverandre på flere måter. Språket i *Odysseen* er yngre, helteidealet et annet, handlingen eventyrlig snarere enn heroisk, og fortellingsstrukturen ikke så liketil» (Haarberg m.fl. 2007:36). Derfor virker det sannsynlig å tenke seg at eposene har ulik opphavsperson, selv om enkelte ikke avviser oppfatningen om at Homer skrev begge. I begge tilfeller er usikkerheten knyttet til Homer så å si diametralt forskjellig fra den forståelsen av Jonas Wergeland de første «biografiene» – liksom forut for trilogien – søker (se «Innledning»). Trilogiens fortellere forsøker riktignok å gjendrive den allmenne oppfatningen av Jonas Wergeland, hvilket kanskje – om enn med en noe velvillig innstilling – kan synes å minne om Homer-forskningens uenighet. Men det er likevel lite som tyder på at Jonas Wergelands individuelle karakter ikke har betydning for forståelsen av verket *Å tenke stort*. Med tanke på hvordan særlig domsavsigelsen, at han finnes skyldig i drapet på sine kone, også innebærer en knusende dom over hans kunstneriske frembringelse, synes biografiske forhold, så vel som en allmenn oppfatning av opphavspersonens navn og arbeid, å virke utslagsgivende på fjernsynsseriens betydning: «Norske borgere var nemlig indignert da han tilsto. De hadde trodd på ham helt til det siste, og nå følte de seg sveket. Han hadde vevd et fargerikt, magisk teppe under TV-stolene deres, og da han rev det vekk under dem, mistet de balansen» (E:266).

Skuffelsen dommen frembringer, oppfatningen av å være sveket, kan dessuten minne om hvordan bildet av Knut Hamsuns genialitet slo sprekker under den andre verdenskrig og nærmest ble helt pulverisert i forbindelse med det norske landssvikoppgjøret. Hamsun fremstår da også som et slags ledemotiv gjennom hele trilogien. Blant annet uttrykker fjernsynssprogramet om ham en tro på at han, som et hele, ikke kan tilbakeføres til én enkelt kategori, det være seg anarkist, nazist eller genierklært forfatter. Samtidig synes referansene til

Hamsun nærmest å påkalle «blodets hvirken og benpipenes bønn» (E:14) i en felles front mot realismens (og naturalismens) herredømme. Hamsun fremstår også som en metafor for sjelens splittelse, og de stadige referansene til ham må derfor leses i sammenheng med den uttalte troen på menneskets *mange* identiteter, at det kan være flere ting på én gang, at de menneskelige drivkrefter er uutgrunnelige, og at hva som utgjør de mest sentrale begivenhetene i et liv derfor er høyst diskutabelt, slik fjernsynsprogrammets betoning av én detalj synes å forfekta: «‘Men den hendelsen du har valgt ut fra Hamsuns liv, møtet med Hitler, er jo bare en detalj. Hvordan kan du være så fantastisk naiv å tro at dette lille utsnittet gir seerne et innblikk i hvordan Hamsuns liv henger sammen? Hamsun er vel aldri blitt fremstilt mindre troverdig!’» (F:508). Slik klandrer Veronika Rød Jonas Wergeland for å lære det norske folk «å tenke *flatt*» (F:494). Jonas Wergeland på sin side gjendriver hennes påstander ved å gjøre rede for at hans hensikter simpelthen er å la det norske folk se Hamsun med nye øyne (se «Innledning»), noe som gjør at forsvaret for detaljen antakeligvis kan leses implisitt som en kritikk av alle de *endelige* biografiene om Hamsun, samt som et slags forsvar for trilogiens poetikk som sådan.

Uavhengig av det faktiske skyldspørsmålet, fremstår likevel Jonas Wergeland selv som en Hamsun-skikkelse idet han tilstår drapet på sin kone. Selv om det kanskje ville vært lettere å argumentere for Jonas Wergelands skyldfrihet enn Hamsuns, er han i det (fiktive) norske folks øyne like fullt en morder – og en som myrder sin kone kan umulig skape en genial fjernsynsserie, er det som om indignasjonen forteller. Hvor Hamsuns littære storhet ble forsøkt reddet ved å årsaksforklare hans nazistiske sympatier som et utfall av «svekkede sjelsevner», finnes det ingen lignende formildende omstendigheter for Jonas Wergeland, eventuelt for det norske folk idet hans storhet skal vurderes. Derfor må heller fjernsynsserien tilbakevises som bedragerisk, som en illusjon, og Jonas Wergeland må sone straffen, ikke bare for drapet, men også for å ha forført et folk, eller kanskje heller på vegne av det norske folk fordi de har latt seg lure: «‘Spør du meg, synes jeg rettssaken lignet en offerseremoni hvor Jonas Wergeland ble gjort til syndebukk for et helt folks pinlige naivitet’» (E:266), slik søsteren Rakel betegner botsgangen.

I egenskap av å være en slags prygelknabe for det norske folk, fremstår Jonas Wergeland også som en Prometevs-skikkelse, om ikke lenket til en søyle i Kaukasus, så i det minste sonende i fengsel. Allusjonen til Prometevs styrkes også av det gjennomgående lysmotiv i trilogien, både det religiøse, mer abstrakte lyset, og det helt konkrete lyset, som skjæret fra et bål: «[...] for du er forførereren, folkeforførereren, tenker du [...], og du snur deg og ser ut av vinduet, og du venter halvt å se et *gigantisk sankthansbål*, på størrelse med en *verden i brann*, tenker du, men du ser bare omrisset av de lave blokkene på andre siden av

Bergensveien [...]» (F:471, min uthevn.). Dette er hvordan Kamala Varma forestiller seg Jonas Wergeland idet han kommer hjem og finner sin kone på stuegulvet: Jonas Wergeland lengtende tilbake til en uskyldstilstand, skuende mot barndommens sankthansbål, skuende mot ilden i Bergensveien, ikke ulikt hvordan en annen Wergeland, dikteren Henrik Wergeland, i «Det befriede Europa 1831» beskriver hvordan diktets jeg ser sin sjel blinke i Kaukasus: «– – Fra Caucasus? blinker min Sjæl fra Caucasus? / Kold, rolig, funklende som Ararats / øverste Isklump, beskinnet af Midnattens Sol, / den ser over Jord, mens mit Hjerter staaer stille» (Wergeland 1991:76). I tilfellet med sankthansbålet er koplingen kanskje ikke mer enn en forsiktig hentydning, grunnlagt med at Jonas Wergelands syn ligner visjonen i Wergelands dikt, men idet to av kapitlene i *Erobreren* bærer titlene: «FRA KAUKASUS? BLINKER MIN / SJEL FRA KAUKASUS?» (E:148) og «KOLD, ROLIG, FUNKLENDE SOM / ARARATS ØVERSTE ISKLUMP» (E:164), synes forbindelsen til «Det befriede Europa» både eksplisitt og åpenbar.

Dessuten kan diktets «Caucasus», samt beskrivelsen av sjelen som blinker, hevdes å stå i forbindelse med Prometevs-myten: Kaukasus er stedet hvor Prometevs ble holdt fanget, mens blinket kan leses som ilden, hvordan denne gaven til menneskene er en opphavsmyte som, på lik linje med beretningen om syndefallet, søker å beskrive øyeblikket hvor mennesket ble menneske, selve sjelens fødsel. Eventuelt så kan «blinker min Sjæl fra Caucasus?» leses som en påkallelse av de tider hvor lyset og sjelen ennå var forent (L:23) – for å si det med Lukács' ord – i den forstand at «beskinnet af Midnattens Sol» kan forstås som sjelens refleksjon av bålet. I alle tilfeller virker det sannsynlig at (dikteren) Wergeland alluderer til Prometevs; bare tittelen alene, hvordan den henspiller på det politiske klimaet, frihetskampene rundt omkring i Europa (blant annet i Polen (i 1831), Frankrike og Belgia), kan leses i sammenheng med hvordan romantikkens diktere generelt betraktet Prometevs som en personifikasjon av opprør og overskridelse.

Når Jonas Wergeland i en helt annen sammenheng betrakter «tårnet på Chryslerbygningen, hvordan det *blinker* i rustfritt stål på *toppen*» (F:506, min uthevn.), kan det derfor være mer eller mindre den samme ildens gjenskinns som får det til å blinke i ham, som fyller ham med inspirasjon, og som får ham til å overskride sitt eget livs forutsetninger: «[...] og i samme sekund, koblet sammen med en kildrende følelse mellom skulderbladene, får han sin visjon, sin store idé, og liksom i sin helhet med en gang, ikke bare en detalj, men alt [...]» (F: 506). Men med tanke på at Chryslerbygningen opptrer i Araratfjellets sted, synes allusjonen også å ha fått en annen betydning enn hos Wergeland hvor Prometevs-myten først og fremst er å betrakte som et symbol på uavhengighetens utspring. For til tross for at Kaukasus er stedet hvor Prometevs holdes fanget, er det også stedet hvor han ved hjelp av heroen Herakles settes

fri, og i lys av den gjennomgående frihetstematikken i diktet, og ikke minst hva ildens gave faktisk innebærer for menneskeheten, virker det sannsynlig å slutte at Kaukasus (hos Wergeland) er å forstå som «*Frihetens* sted, slik Golgata blir frelsesveien for den kristne» (Uthaug 2008:357). Diktets visjon bærer dermed bud om sjelens frihet.

Som symbol er Chrysler-bygningen derimot ladet med en langt større ambivalens. Skyskraperen, som ble bygget i perioden fra 1928-1930, og som frem til Empire State Building stod ferdig året etterpå var rangert som verdens høyeste bygning (77 etasjer, 319 meter høy), regnes som et av de fremste eksemplene på Art deco-stilen (Hyman og Trachtenberg 1986:554-556). Stilarten oppstod med bakgrunn i verdensutstillingen i 1925, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* (Den internasjonale utstilling for moderne industri og dekorativ kunst), og som navnet på verdensutstillingen tilsier, dreier det seg om en stilart som hyller den moderne industris fremskritt. Også bygningens oppdragsgiver, bilfabrikanten Chrysler, vitner om den moderne industris, for ikke å si rent kommersielle, fremskritt. I så måte, nærmest som et kapitalismens symbol, kan det kanskje hevdes at det kleber noe nådeløst ved landemerket, noe hardt, umenneskelig og fremmedgjørende, slik også spirrets ornamentikk i rustfritt stål etter sigende kan gi inntrykk av. Men Chrysler-bygningen er like fullt et symbol på grensesprengende byggekunst: Arkitekten, den ennå ukjente William Van Alen, maktet – ved hjelp av moderne konstruksjonsteknikker – å realisere byggherren Walter Chryslers visjon om skape verdens høyeste bygning, og slik gikk Van Alen fra å være anonym til å bli en av datidens mest kjente arkitekter (Hyman og Trachtenberg 1986:554); han skapte seg et navn og overskred slik sine livsbetingelser. Med tanke på at skyskraperen ble bygget i en periode preget av økonomisk nedgangstid, Den store depresjonen, symboliserer bygningen også mulighet for overskridelse i vid forstand – utover den rent personlige seieren for arkitekt og byggherre. Dessuten, og kanskje aller viktigst i denne sammenhengen, representerte bygningen et opprør mot datidens «gode smak», den estetiske puritanismen, slik den ellers ble forfektet av modernismens tilhengere (Hyman og Trachtenberg 1986:556). Ved å kritisere den øvrige, rådende modernistiske arkitekturen for å ha et overdrevent enkelt og rigid formspråk, bebuder dermed skyskraperen den senere postmodernismen i tillegg til å være et symbol på modernismen i seg selv.

Tvetydigheten er påfallende, samt helt i tråd med trilogiens gjennomgående tematikk. Men dersom det er Chrysler-bygningens virkning på Jonas Wergeland som utelukkende legges til grunn for å forstå symbolet, fremstår skyskraperen og Araratfjellet som mer jevnbyrdige enn først antatt: For Jonas Wergeland får visselig «sin visjon, sin store idé» ved å se det blinke «i rustfritt stål på toppen». Men hva denne visjonen består i er kanskje mindre innlysende, åpenbart kan den være knyttet til *Å tenke stort* – at visjonen utfolder seg «i sin helhet med en



gang» antyder en slik forbindelse, særlig med tanke på hvordan Jonas Wergeland senere skal fremheve viktigheten av fjernsynsserien som helhet: «Jonas fryktet at *ingen* i dag verdsatte en alternativ helhet. Med det var det han ville tilby – tilby NRK og tilby seerne. En helhet som bare kunst kunne skape. En helhet så verdifull at den ikke kunne måles i penger. Og halvparten av programmene ga bare en halv helhet» (O:492). Dessuten kan «fjern-syn», bare ordsammensetningen alene, men også fjernsynsapparatets virkemåte, overføringen av bilder, hevdes å være et uttrykk for det visjonære blikket, riktignok i en triviell variant kanskje, tilgjengelig for alle, men likevel ikke fri for det religiøse aspektet med henblikk på hvordan tv-en både virker samlende og fremstår som et alter eller en guddom i hjemmet (se kapittel én, «Verdens lys»).

Utgangspunktet for visjonen har likevel ingenting med fjernsyn å gjøre; Jonas Wergeland står «på en smal avsats ti etasjer over bakken» (F:505) og forsøker å snakke en fremmed mann fra å hoppe, mens han innser «at livet virkelig henger sammen» (F:505). Og det er den omvendte kausaliteten, hvordan årsak og virkning også i denne situasjonen skifter rekkefølge, som setter ham på sporet av innsikten:

Og da Jonas ikke klarer å motstå fristelsen til å se ned i gaten, er kvalmen borte, slik at han først her, flere tiår senere, ser meningen med episoden på Torggata Bad, da han første gang våget seg ut på kanten av femmeteren, da han innbilte seg at han var stuperen Sammy Lee, med gull fra OL i '48 og '52, med skru og saltoer i kroppen, en kropp fri for svimmelhet; først nå ser han til fulle meningen med denne hendelsen, at årsaken lå *her*, at Torggata bare hadde vært trening [...]. (F:505)

Jonas Wergeland klarer å stå på avsatsen og kikke ned i gaten uten å bli overveldet av kvalme, angst eller svimmelhet fordi han har forberedt seg på dette, på det å krype ut på en avsats, ti etasjer over bakken og hindre et menneske i å ta sitt eget liv. I så måte er han kanskje underlagt en form for (episk) skjebne, liksom hvordan denne situasjonen har ventet og styrt hans bane; og hva innsikten angår, forestillingen om at et liv henger sammen, synes den å være uttrykk for det enhetlige mennesket, at det til tross for alle indre uoverensstemmelser faktisk uttrykker et sluttet hele, eller at det er motsetningene i seg selv som utgjør denne totaliteten. På denne måten synes visjonen likevel å ha alt med *Å tenke stort* å gjøre; for i likhet med trilogiens tematikk for øvrig er fjernsynsseriens grunnelement å undersøke skjulte årsakssammenhenger i et menneskeliv, med andre ord søke alternative svar på spørsmålet «Så hvordan henger et liv sammen?».

Det kan kanskje innvendes at det på tidspunktet hvor Jonas Wergeland ser det blinke i Chrysler-bygningens stål, er den fulle og hele innsikten ennå utenfor hans forståelseshorisont, og at visjonen først og fremst må leses i sammenheng med den faktiske heltedåden det er å avverge et selvmord, hvilket han gjør med et løfte om å bake et brød og fortelle en god historie:

«Han hadde sagt noe banalt, men som ikke var mer banalt enn hva som helst annet han kunne si. Han hadde lovt mannen et brød. Så sjokkerende enkelt: Et nybakt brød. Pluss en god historie» (F:506). Men ikke bare vitner den nærmest prosaiske fremgangsmåten om en tro på fortellingen, at den bokstavelig talt kan redde liv, episoden viser også hvordan Jonas Wergeland likevel er på sporet av erkjennelsen om at han er en forteller, slik den senere skal forstås fullt ut og formuleres (i *Oppdageren*): «I Montevideo [...] fant Jonas Wergeland ut at han ville være en forteller, en som samlet sitt folk rundt et gigantisk bål i form av millioner tente skjjermer» (O:475). Og med tanke på at Montevideo, ifølge en mulig fortolkning av navnets opprinnelse, kan bety «jeg ser et fjell» (av portugisisk *monte vide eu*), synes forbindelsen mellom Montevideo og Chrysler-bygningen å styrkes, samtidig som navnets etymologi også er med på å knytte ytterlige an til Wergelands «Det befriede Europa».

Fra navnet på Uruguays hovedstad kan veien dessuten synes kort til det å *montere video*, og videre til hvordan Jonas Wergeland blant annet tar i bruk «en briljant montasje av gamle dokumentariske filmklipp» (E:378) i arbeidet med fjernsynsserien. I tillegg til ordlydens likhet viser teksteksemplet fra Montevideo hvordan fjernsynet får status som et folks samlende ild, som «et gigantisk bål i form av millioner tente skjjermer», oppdragende, inspirerende og løftende. I lignende ordelag blir også *Å tenke stort*, resultatet av ambisjonene som forteller, betegnet av en av Jonas Wergelands kollegaer: «Det var ingen tilfeldighet at man i NRK feiret visningen av det siste programmet i serien [...] med et lite internt fakkeltog, og at en person, kanskje noe overspent, i en hyllingstale kalte Jonas Wergeland for en Prometevs, en opp-lyser, en som hadde brakt ilden til menneskene» (E:429). Tydeligere kan forbindelsen til myten neppe formuleres. Som en moderne Prometevs har han derfor «[begeistret] mange tusener, nesten [inspirert] en hel nasjon til å legge om kursen» (O:420). Følgelig synes Jonas Wergeland å tiltre rollen som en kulturs fødselshjelper, en som tenner ilden i den norske folkesjelen, nesten for en biperson å regne, mens Norges moderne historie og dannelse blir den egentlige fortelling, nasjonen den virkelige protagonist.

Men dette handler ikke bare om ilden som en inspirerende kraft, som en gnist som får tv-publikummet til å tenke stort, overskride sine livsbetingelser eller «høyne [sin] dannelse» (E:9). For denne dannelsen er ikke bare et pedagogisk anliggende, en kilde til kunnskap og innsikt; enhver ild kan også leses som bilde på sjelen i seg selv, slik Lukács beskriver det: «ilden er sjelen i ethvert lys og enhver ild kler seg i lys» (L:23). Ilden er med andre ord lysets kjerne, og når ilden og lyset fremstår som separate størrelser, kan det forstås som om jeg-et opplever seg som løsrevet fra denne verden (L:23), som overlatt til seg selv, helt uten rettledning fra gudene. Og det er jo nettopp dette som ifølge Lukács er den moderne protagonists livsvilkår, vesensforskjellig fra antikken hvor verden syntes ordnet og begripelig

og «alt som behøves er å finne det sted som er bestemt for hver især» (L:26). Dermed kan det kanskje hevdes at Jonas Wergeland ikke bare inspirerer Norges befolkning, men også forsøker å forene lyset med den norske folkesjelen – både i tråd med eposets nasjonsbyggende hensikt og i sammenheng med romanens bestrebelse på å lindre meningstapet gjennom å beskrive den forlatte sjels prøvelser i verden.

### *Formene*

Riktignok beskriver også eposet sjelen som søker eventyret, og som følgelig gir seg i kast med de farer og hindringer en slik søken innebærer, men til forskjell fra romanen, som beskriver denne sjelens søken som et selvbevisst og reflekterende arbeid, er eposets helt «uvitende om den virkelige plage ved å søke, den virkelige fare ved å finne» (L:24). Ifølge Lukács preges «den episke verden» av en iboende trygghet som ekskluderer den faktiske betydningen av eventyret: «de guder som hersker over verden må alltid triumfere over demonene [...]» (L:72). Eposets helt risikerer derfor aldri å miste sin sjel, seg selv som bevissthet, og han reflekterer heller aldri over at sjelen er noe som skal finnes i møte med omgivelsene; a priori er han allerede et hele, han er forbundet med verden; lyset og sjelen er ett (L:23).

Lukács ser med andre ord ut til å mene at noen «revne» mellom sjel og verden ennå ikke har oppstått, og at heltens identitet er, lik hans skjebne, avgjort av gudene. Hans kjerne – hans sjel – er solid. Likevel finnes det eksempler på, eller idet minste ansater til, selvrefleksjon og problemstillinger knyttet til identitet allerede blant eposets helter. For ikke bare synes Odyssevs hjemreise å bebude, om enn indirekte og fordekt, noe av den samme higen etter et hjem og et hele som romanen (særlig på 1800-tallet) gjør til sin fremste tematikk, også hans navn, eller hans selvtitulerte kallenavn «Ingen», spiller en avgjørende rolle i møte med kyklopen Polyfemos (Waage 2008:31): «‘Ingen’ er navnet jeg bærer» (Homer 2000:132). For da Polyfemos, etter å ha fått sitt øye stukket ut av Odyssevs og hans menn, roper om hjelp fra de andre kyklopene, er det nettopp dette «Ingen» som redder «den rådsnare helt» (Waage 2008:31): «‘Ingen vil drepe meg, venner, med list og ikke med voldsferd.’» (Homer 2000:133).

Møtet med kyklopene har riktignok også andre åpenbare betydninger. For eksempel, idet Odyssevs, etter å ha flyktet ut i skipene, likevel røper sitt navn, som for at kyklopen skal vite hvem det var som overlistet ham, kan det kanskje leses som om det er Odyssevs' stolthet som taler, ønsket om ære, behovet for at hans rådsnarhet skal beundres og anerkjennes under hans rette navn (Waage 2008:62). Konsekvensen blir enorme. Polyfemos vet nå hvem som skal hevnes og beretter om Odyssevs' ugjerning til sin far, havguden Poseidon, som igjen utsletter hvert skip og hver mann. Bare Odyssevs overlever. En mulig tolkning kan være å se dette som om det er navnet som muliggjør hevn, og at hovmodet får sin straff. Eventuelt kan forholdet

snus på hodet: Kun så lenge Odyssevs er «Ingen» går han fri for fare, men som «Ingen» er hans navn også utslettet, og han synes derfor virkelig ikke å eksistere. Men uansett hvordan møtet med kyklopene skal forstås, synes episoden å tydeliggjøre hvordan navn og sjel, søken og skjebne, er forbundet. Når dessuten Odyssevs noe senere, ved hjemkomsten til Ithaka, omtaler seg selv som svinegjeteren Evmaios, får identiteten igjen store konsekvenser for utfallet. Som en fattig tigger, enda en gang som en slags «Ingen», kan Odyssevs snike seg ubemerket inn i sitt hjem uten å bli gjenkjent av sin kones beilere – og følgelig gjøre ende på dem alle.

I tillegg, med henblikk på hvordan han omtales, kan bruken av Evmaios leses som et uttrykk for et «allment 'du'» (Waage 2008:38): «Overalt hvor Evmaios opptrer, beskrives han på samme måte: 'Derpå tok *du*, Evmaios, du svinenes gjeter til orde: ...', 'Svarte da du, Evmaios, du svinenes gjeter: ...', 'Talte da du, Evmaios, du svinenes gjeter og svarte ...'» (Waage 2008:39). Odyssevs fremtrer altså som et jeg som først må være et du for å bli seg selv, et hele. Fordi du-et også er noe som oppstår i møte andre jeg (eller kanskje mer presist: andre *du*), kan Odyssevs' transformasjon kanskje hevdes å bebude romanens betoning av relasjoner, av det sosiale, hvordan sjelen finner seg selv og blir til i møte med andre mennesker.

Lukács synes like fullt å imøtegå en slik lesning av *Odysseen* ved å ta høyde for at forholdet mellom jeg-et og du-et i «eposets tidsalder» (L:23) ennå ikke har fått en slik betydning: «Heller ikke atskillelsen av mennesket og verden, av 'Jeg' og 'Du', makter å forstyrre denne stofflige homogeniteten» (L:26). Slik Lukács med andre betrakter det antikke verdensbildet, er ensartheten allestedsnærværende (L:26), noe som gjør at de menneskelige relasjonene er styrt av faste prinsipper. Sosial mobilitet er derfor ikke mulig, og Odyssevs' «du» kan følgelig ikke leses i tilknytning til den problematikken romanen belyser mye senere, men må kanskje heller forstås som en midlertidig forkledning, liksom Evmaios' filler.

Uavhengig av hvordan Odyssevs' «du» skal forstås, synes Jonas Wergelands fremtreden som et «du», i rammefortellingen av *Forføreren*, å ligne en slik transformasjon eller forkledning av jeg-et:

Et dødt menneske og hestehov, tenker du, og du ser for deg marerittbildet, eller hører det, føler det, et hjul, tenker du, hjulet når det bare går rundt, uten å gå forover, tenker du, et *hjul* som går rundt i løse luften, bare en *sirkel*, en evig gjentakelse, så hvem, spør du, som du har spurt så mange ganger, hvem, spør du, er da hjulenes beveger [...]. (F:67, min uthevn.)

Rent grammatisk er denne pronomensbruken strengt tatt ikke en forvandling fra et «jeg» til et «du», men – slik det også er i Odyssevs' tilfelle – et skifte fra tredje til andre person entall, og det innebærer dessuten en endring av (forteller)perspektivet som kan hevdes å trekke forteller, leser og hovedperson nærmere hverandre. Samtidig kan du-et i *Forføreren* også leses som et forsøk av fortelleren, Kamala Varma, på å gå tettere på Jonas Wergeland for å forstå

ham, ikke helt ulikt hvordan rapsoden påkalte sin helt med den nevnte musiske besvergelse. Men forsøket på å nærme seg Jonas Wergeland med et slikt fortellerteknisk grep kan også leses i sammenheng med den gjennomgående kritikken av tradisjonelle psykologiske portretter, av både den tilsynelatende objektiviteten og den konvensjonelle logikken disse forfekter. I denne forbindelse – Jonas Wergelands hjemreise og oppdagelse av Margrete – kommer dette trolig best til syne når Kamala Varma ikke tolker hans nøling med å ringe etter hjelp som et indisium på skyld: «[...] så jeg forstår hvorfor du ikke ringer, hvorfor tanken om å ringe overhodet ikke er til stede, hvorfor du står bom stille, rett opp og ned, som om du ikke fatter denne vridningen i din skjebne» (F:122). I tillegg kan hennes oppfatning av hva Jonas Wergeland tenker på, betoningen av hjulet, det sirkulære, trolig tilskrives hennes indiske bakgrunn, og at hun som forteller (og biograf) derfor har andre forutsetninger for å forstå og beskrive Jonas Wergeland enn hva de øvrige (forutgående) biografene har klart å formidle.

Hjulet kan dessuten leses som et uttrykk for den gjennomgående sykliske livsanskuelsen, at det ikke finnes noen lineær kronologi, ingen virkelig utvikling, og dermed også i sammenheng med eposets statiske verdensbilde, at alt og alle har sin faste plass, styrt av gudene. Men til forskjell fra Odyssevs som forenes med Penelope og gjenoppretter sitt hjem, både i fysisk og metafysisk forstand, vender Jonas Wergeland kun tilbake til liket av Margrete, og følgelig til et hjem som ikke lenger kan reddes. Hadde han hatt en gud å forbanne, ville han kanskje kommet med besvergelses, men isteden spør han, som han «har spurt så mange ganger», om hvem som er «hjulenes beveger». For Odyssevs må et slikt spørsmål ha vært meningsløst å stille fordi svaret var gitt på forhånd, slik det også må ha vært hensiktsløst å rette blikket mot stjernene og drive enhver form for metafysisk spekulasjon, men for Jonas Wergeland synes derimot spørsmålet å ha sin berettigelse, og det kan følgelig leses som et uttrykk for en transcendental hjemløshet, i tråd med hvordan verden fortonet seg for 1800-tallets romanhelter. Like fullt må spørsmålet også leses som en undring over hvordan han kan ha havnet her, i denne situasjonen, hva det er som har ført ham hit. Hans opprør mot skjebnen virker med ett fåfengt, og hans higen etter å være ualminnelig blir som et hybris å regne, som om suksessen med fjernsynsserien nødvendigvis måtte lede hit, til avstraffelsen og fallet. Derfor kan det også hevdes at Jonas Wergelands «hjemreise» får en betydning som er i strid med dannelsesheltens tilbakekomst, og mer lik «den episke hjemreisen». Av den grunn kan spørsmålet «hvem [...] er da hjulenes beveger» likevel leses som et uttrykk for skjebnetro, eller som om Jonas Wergeland i det minste tilkjennegir muligheten av å ha sittet i baksetet mens «hjulenes beveger» har valgt hans vei, slik også Odyssevs' bestemmelse avgjøres av gudene.

I alle tilfeller, skjebnetro eller ikke, innebærer et «du», i tilknytning til både Jonas Wergelands og Odyssevs' hjemreise, også en større avstand til hovedpersonen. Til forskjell fra

hvordan et «jeg» ser seg selv og sine omgivelser så å si innenfra, og følgelig får hovedperson og forteller til å nærmere seg hverandre, slik også bruken av fri indirekte diskurs langt på vei medfører samme virkning, er et «du» alltid sett fra utsiden – enten det dreier seg om fortellerens blikk på hovedpersonen eller hovedpersonens blikk på seg selv. Kamala Varmas omtale av Jonas Wergeland som et «du» er dermed et tilsynelatende mer objektivt blikk enn hva den øvrige fremstillingen av Jonas Wergeland i tredjeperson entall innebærer; men bare tilsynelatende, for det er også her fortelleren, blikket og bakgrunnen hennes, er som mest fremtredende. Bruken av «du» kan følgelig leses som et forsøk på å reflektere over sine begrensninger, tydelig i kontrast til hvordan tradisjonelle biografier både fremstår som objektive og søker et endelig, dekkende og sannferdig bilde av den portretterte, nettopp slik den etablerte biografen i *Erobreren* uttrykker det: «‘den definitive Wergeland-biografien’» (E: 59).

Denne uttalte intensjonen, som riktignok kun er midlertidig, fremstår følgelig som en parodi på enkelte biografiers utopiske siktemål, slik også trilogiens titler alene, hvordan de alle betoner ulike egenskaper hos Jonas Wergeland, synes å antyde hvor umulig et slikt forsett måtte være; ethvert portrett, én vektlagt egenskap, må nødvendigvis være like viktig (eller riktig) som hvordan andre biografier besvarer spørsmålet «Hvem er Jonas Wergeland?»; ingen svar er med andre ord «definitive».

Titlene, liksom utbasunerende og insisterende, og kanskje arketypiske for biografier, kan således hevdes å påpeke biografisjangerens falske objektivitet, hvordan enhver fremstilling, i tråd med positivismekritikken, alltid preges av forskerens (her: biografens) blikk. Med andre ord er romanen og biografien like (lite) sanne. Det er derfor all grunn til å ta det fiktive «Forlagets forord» på alvor når følgende reservasjon tilkjennegis: «Selv om det følgende bygger på biografiske data som enhver kan undersøke holdbarheten i, er det like åpenbart en *roman*, med alle de friheter og muligheter som ligger i denne sjangeren» (F:8). Det dokumentariske avvises, forbehold formuleres, og insisteringen på å være roman blir nesten for en slags «virkelighetseffekt» å regne – ikke i betydningen «‘fyllstoff’ [...] med indirekte funksjonell verdi, i den grad de – når det blir mange nok av dem – angir en atmosfære eller visse karaktertrekk og på den måten kan rekeruperes av strukturen i siste instans» (Barthes 2003:73-74), men i den forstand at «Forlagets forord» «denoterer hva man vanligvis kaller ‘den konkrete virkelighet’» (Barthes 2003:77), «den samme ‘virkelighet’ [som] blir en vesentlig referanse innen den historiske fortelling, som forventes å skulle rapportere ‘det som virkelig har hendt’» (Barthes 2003:77). Hvor det fiktive forlaget med andre ord beskytter seg mot eventuelle injuriersøksmål ved å påpeke hvordan «biografien» om Jonas Wergeland kun er en roman «med alle de friheter og muligheter som ligger i denne sjangeren», gir trilogien om

Jonas Wergeland et minst like sannferdig bilde av den fysiske virkeligheten (Norge) som hva et portrett av en virkelig skikkelse ville medført. Sagt på en annen måte: Hvor biografien vanligvis låner romanens sjangertrekk, låner trilogien biografis kjennetegn som for å demonstrere hvordan skillet mellom biografi og roman er om ikke akkurat vilkårlig så i det minste langt mindre absolutt og selvforklarende enn hva det vanligvis gir seg ut for å være.

Men fremfor å lese dette utelukkende som en kritikk av konvensjonelle psykologiske portretter, og følgelig pense lesningen av trilogien over i en ren positivismekritikk, kan skjæringspunktet biografi-roman betones så å si fra motsatt hold, ved å se på hvordan romanen, i sin alminnelighet (som sjanger), ligner en biografisk fremstilling, slik Lukács påpeker: «[...] romanens ytre form er hovedsakelig en biografisk form» (L:62). Blant annet viser Lukács til hvordan romanen beveger seg mellom et sett av forestillinger og ideer som har til hensikt, hvor umulig det enn måtte være, å fremstille tilværelsen, slik den er, og en komposisjon som heller ikke i seg selv kan bli fullkommen som fremstilling (L:62-63).

For til forskjell fra hvordan antikkens epos beskriver helten som en bærer av en hel kultur, slik særlig Aeneas (og nærmest bokstavelig talt) bringer den greske, antikke kulturen med seg, fremstår beskrivelsen av enkeltindividet kun som et eksempel i (den moderne) romanen (L:63): «Å beskrive det som bærer av verdier og ikke som deres substrat, hvis et slikt prosjekt noensinne skulle bli lansert, ville være et ytterst latterlig hovmod» (L:63), skriver Lukács og viser til hvordan akkurat den biografiske formen gir enkeltindividet et helt særegent omfang: overdrevent stort i forhold til tilværelsens virkelige overtak, men likevel for lite i forhold til den sammenhengende helhet (L:63). Følgelig gir romanen uttrykk for en atskillelse fra omverdenen som også virker kunstferdig, ikke i nedsettende forstand, at den er løgnaktig, men at den er konstruert, at utvelgelsen av hovedperson er tilfeldig, og at aksentueringen av akkurat hans eller hennes livsløp, til forskjell fra alle de andre, hovedpersonens likemenn, virker unaturlig stor. Samtidig forblir avgrensningen av hovedperson, vedkommendes isolasjon, uten virkning mot den helhet som har gått tapt, og dermed også ubetydelig. Konsekvensen av dette, slik Lukács vurderer det, blir en form som skaper likevekt mellom lengselen etter å oppleve sitt eget liv som sammenhengende og søken etter en større sammenheng i verden; gjennom å betegne «den uoppnåelige, sentimentale higen» (L:63) som livet selv, lindrer formen meningstapet og frembringer (delvis) følelsen av harmoni: «I den biografiske formen oppstår altså – ut fra balansen mellom de to ikke-realiserede livssfærer, et nytt og autonomt liv – paradoksalt fremkommet, men fullendt og immanent: det problematiske individs liv» (L:63). Med andre ord tegner romanen et nytt bilde av det å være menneske, forskjellig fra eposets helt, hvor nettopp meningstapet innlemmes i det særegne menneskelige. På den måten skaper romanen likevel en slags overbygning som, til tross for at firmamentet har

gått i oppløsning, gir en fornemmelse av et hjem. Romanens «meningsimmanens» (L:65), den iboende mening som formen gjør krav på, meddeler derfor at det største tilværelsen har å by på (for hovedpersonen) er flyktige øyeblikk hvor dette hjemmet, totaliteten, kan skimtes, og at en slik innsikt, uansett hvor kortvarig den måtte være, gjør det å søke, og alle nederlag underveis, verdt alt strev (L:65).

Selv om trilogiens bøker om Jonas Wergeland både utgir seg for å være romaner og synes å skape glimt av meningsimmanens, skiller de seg likevel fra Lukács' romandefinisjon på særlig to sentrale punkter: For det første, idet Jonas Wergeland skaper «nasjonaleposet» *Å tenke stort*, fremstår Jonas Wergeland nettopp som en bærer av en hel kulturs verdier, og ikke bare som et konsentrat av denne kulturen, uansett hvor hovmodig det tilsynelatende måtte virke. Likevel, gjennom å være en slags fødselshjelper for det norske folk, fremstår ikke Jonas Wergeland bare som en stjerne i seg selv, men samtidig undergitt de stjernene han portretterer. Dermed motarbeides den opphøyete posisjonen (over folket) hans nasjonsbyggende rolle tilsynelatende kan innebære. Det er fjernsynsprogrammets stjerner som er de egentlige stjernene, ledestjernene, og de egentlige bærerne av kulturen. Med det siktes det ikke bare til hvordan de synes å holde den norske kulturen oppe, for de er også stjerner utenfor Norge, verdensstjerner, hvis navn fungerer som løsenord (som beskrevet tidligere). Dette betyr heller ikke at de utelukkende bærer den norske kulturen ut i verden, men også at Norges posisjon i verden synliggjøres gjennom dem; med andre ord forbindes Norge med omverdenen, ikke ulikt hvordan Aeneas forbinder Romerriket med den hellenske kulturen. For det andre virker utvelgelsen av Jonas Wergeland ikke like tilfeldig motivert som i 1800-tallets romaner; hans stjernestatus berettiger derimot vellet av biografier om ham.

Det som likevel synes å være i tråd med hvordan Lukács forstår den biografiske formen, må være hvordan den gjør det mulig å avgrense romanens potensielt endeløse tilfang (L:66): Fra et hold blir tilværelsens utstrekning definert av hovedpersonens rekkevidde, hvilke hendelser som kan komme til å tilstøte ham eller henne, og hvilke erfaringer disse igjen kan gi, samtidig som tilværelsens gehalt blir definert av hvor og hvordan hovedpersonen forsøker «å finne livets mening i selverkjennelsen» (L:66). Fra et annet hold blir den dempete, nærmest usynlige, uensartete mengden av atskilte menneskeliv, betydningsløse sammenhenger og vilkårlige begivenheter vevd sammen ved å utforme og uttrykke enkeltdelenes forhold til helheten som et problem som angår hovedpersonens søken, for så igjen å angå alle.

Like fullt må påstanden om å være biografier forstås som en problematisering av den biografiske formen, nesten ironiserende til tider, i hvert fall hvis formens kanskje mest sentrale særtrekk legges til grunn: livets forløp, kronologien: «[...] det prinsipp som denne biografiske struktur er basert på [...] begynner med hovedpersonens første barndomsopplevelse og



avsluttes med hans død» (L:67). Like lite som et slik forløp er å finne i eposets oppbygning, eksisterer heller ikke en slik lineær utvikling i trilogien; bare ta slutten av *Oppdageren* som eksempel, hvordan ikke engang Jonas Wergelands innsikt om at ånd er kjærlighet synes å være endelig, men heller leder ham til å begynne forfra igjen: «Hittil har jeg ikke forstått noen ting, tenkte han. Jeg må begynne helt forfra igjen» (O:539). Åpenbart er dette også en leserhenvendelse, et uttrykk for at trilogiens avslutning kan ha kastet nytt lys over de to foregående romanene, gitt dem ny valør, og at de derfor vil gi andre forklaringer på hvem Jonas Wergeland er dersom de leses om igjen. Men først og fremst må utsagnet forstås helt konkret, at Jonas Wergeland faktisk ikke har skjønt noen ting, at hans mål og drømmer har vært gale, at hans største prestasjon, langt mer betydningsfull enn fjernsynsserien, har vært å bli tilegnet en av Kamala Varma's bøker:

Når alt var over, ville bare dette være igjen av ham, en liten dedikasjon i en kjærlighetsroman. Folk ville alltid gruble over hvem 'Jonas W.' var – noen ville også ta seg bryet med å finne det ut. Han, Jonas Wergeland, som hadde holdt hele nasjonen i sin hule hånd, som en gang hadde stått nest etter kongen i rang, skulle ende, nær sagt, som en fotnote i en kjærlighetshistorie. Det var et paradoks. Alt dette strevet med TV – og så skulle han bli husket på grunn av en bok. (O:539)

Denne omsider ervervede innsikten, denne vendingen så å si mot litteraturen igjen, ser dermed ut til å innlede både begynnelsen på en ny periode og et nytt forløp, samlivet med Kamala Varma. Derfor synes ferden om bord «Voyager» også å minne mer om Odyssevs' reise hjem til Penelope, samt en pågående utvikling, enn å være avslutningen på en dannelselse.

Riktignok påpeker Lukács at den «biografiske formen er orientert mot ideene» ved å vise til hvordan det beskrevne livsløpet ikke nødvendigvis må følge hovedpersonen fra vugge til grav, men derimot kan nøye seg med å fremheve det som synes å være den «essensielle del av livet, den del som er bestemt av det sentrale problemet, og berører det som måtte ligge før eller etter denne delen bare perspektivistisk [sic], og utelukkende i den grad det berører problemet» (L:66), altså den perioden av et liv hvor veivalg og sjelens leting etter seg selv synes sterkest. Men ikke engang et utsnitt av et forløp, en periode av et liv, blir fremstilt kronologisk i trilogien, isteden står fortid og fremtid (som tidligere nevnt) hele tiden i nær forbindelse med nåtiden, som i en spiral: «Vi narres ofte til å tro at livet går fremover i en rett linje. Men livet danner heller en spiral; det er fullt av gjentakelser, hendelser som nesten berører hverandre selv om de ligger langt fra hverandre i tid» (E:284).

Den omvendte kausaliteten, kronologien som gjennomgående inverteres, kan dermed hevdes å være i strid med Lukács' sjangerkrav til romanen. Like fullt kan det alternative forløpet hevdes å strukturere Jonas Wergelands liv, gi mening til det tilsynelatende meningsløse, med andre ord gi form til det formløse, like mye en livsanskuelse som en

konstruksjon, og nettopp i nært slektskap med hvordan Lukács fremhever hvordan den biografiske formen gir form til det formløse, mening til det meningsløse: «det betydningsfulle ved dette livet skyldes helt og holdent at det er typisk for det system av ideer og opplevde idealer som regulativt bestemmer romanens indre og ytre verden» (L:66-67). Men til forskjell fra hvordan for eksempel «Wilhelm Meisters dikteriske tilværelse strekker seg fra det punkt hvor krisen i hans livs omstendigheter blir akutt og fram til det punkt da han finner en livsprofesjon som passer til hans vesen» (L:67), er de beskrevne episodene fra Jonas Wergelands liv nærmest utelukkende knyttet til fjernsynsserien, drapet på Margrete eller umuligheten av å portrettere et liv sannferdig, yte objektet rettferdighet, biografens gordiske knute så å si. Hvor den biografiske formen med andre ord legger vekt på hovedpersonens utvikling, hvordan den er knyttet til forståelsen av verden, og hvordan den spilles ut i samsvar med omgivelsene, er en slik problemstilling mer for et symptom å regne i tilfellet Jonas Wergeland; her fremstår den mer som en del av den portrettertes ansikt, hans overflate. For til tross for at Jonas Wergelands vakling og søking også kommer til uttrykk, er han konsekvent beskrevet in medias res, som en fjernsynsmann, eller rettere sagt som en forhenværende fjernsynsmann, altså etter «fallet». I alle tilfeller er hans yrkesvalg for lengst tatt, og det ligger som et premiss gjennom hele trilogien, nettopp fordi Jonas Wergelands karriere er de fiktive biografienes forutsetning så vel som «det norske folks» påskudd for å lese om ham. Hvilken skjebne som venter ham synes avgjort fra første side, det eneste som står på spill er hans navn og omdømme. Med andre ord er både leseren og fortelleren/fortellerne situert innenfor det samme meningsfellesskapet; «alle» vet hva Jonas Wergeland er dømt for, hvilken dom han soner, liksom de også kjenner hans eventyrlige karriere. Som lesere kjenner vi riktignok ikke til alle disse detaljene fra første side, men fiksjonsuniversets «lesere», altså de leserne som *biografiene* er stilet til, kjenner historien som ligger forut for *Forførerer*, *Erobreren* og *Oppdageren*.

Forholdet minner om antikkens himmelhvelving, hvordan mytestoffet var «allment» kjent, og hvordan det var rapsoden som kanskje spente dette firmamentet over sine tilhørere. Biografene/fortellerne av trilogien synes dermed å ligne antikkens rapsoder; innenfor en felles forståelseshorisont henvender de seg til publikum – biografienes lesere, Jonas Wergelands landsmenn, «det norske folk» – samtidig som det er de som bidrar med å skjerpe lesernes bevissthet om seg selv, som nordmenn.

## *Hjemland*

Av alle trilogiens fortellere er det kanskje Rakel som mest synes å ligne en rapsode idet hun kun evner å overlevere historien om Jonas Wergeland muntlig, helt i tråd med eposets

«opprinnelige, audio-orale karakter» (Bakhtin 2003:120): «‘Allvitenhet er nektet meg – men det er mangt jeg vet. [...] Jeg har hele historien hans i hodet, jeg sier det så ubeskjeden’ [...] ‘Og derfor er jeg kommet til deg, professor. Jeg kan nemlig ikke skrive, bare fortelle.’» (E:64). Men også Jonas Wergelands bestefar lignes med Homer, noe også navnet hans alene gir hint om: «Jeg tror faktisk Omar Hansen må ha vært det nærmeste man i Norge kommer en rapsode, en person som sitter inne med lange kjeder av beretninger i hukommelsen» (F:163). Riktignok er ikke Omar Hansen en forteller av en Jonas Wergeland-biografi, slik som de øvrige fortellerne, hans rolle som en slags Homer-skikkelse er kun på innholdsplanet, som en forteller henvendt til Jonas Wergeland: «[...] så lenge farfaren levde, hadde Jonas, mer eller mindre ubevisst, oppfattet seg selv som en usedvanlig person, et ekstraordinært menneske, takket være farfarens endeløse og fantasifulle fortelling som spant Jonas inn i svære epos, hvor han attpåtil var helten» (F:336). Som det fremgår er han like fullt en forteller av Jonas Wergelands liv, sant nok et imaginært liv, eventyr som kun finner sted i fantasien, men som ikke desto mindre gir næring til Jonas Wergelands selvforståelse: «At Omar var død, betydde at fortellingen var stoppet, og Jonas følte at det ikke var en hvilken som helst historie som brått var blitt avbrutt, det var historien om ham selv. Ingen fortalte ham lenger» (F:336). De tematiske undersøkelsene av identitet og leting etter selvet synes derfor å nærme seg eposets skildring av den søkende helt – en søken som styres av gudene og som uten tvil vil føre frem (eller hjem) til målet – i hvert fall like mye som letingen kan leses i sammenheng med 1800-tallsromanenes sjelelige eventyr. Samtidig viser tapet av bestefaren hvordan også Jonas Wergelands himmelhvelving kan forstås som tapt, og dermed hvordan han blir nødt til å foreta jakten på seg selv på egenhånd, uten veiledning fra gudene, og derfor i tråd med 1800-tallsromanenes utgangspunkt.

Fra det tematiske og konstative til det performative synes dessuten strekningen å være kort: Også trilogien kan hevdes å ha et tydelig nasjonsbyggende og kollektivistisk siktemål, med andre ord bevisstgjøre oss, romanenes (og ikke bare «biografiene») lesere hva det vil si å være nordmenn. Derfor kan det kanskje hevdes at romanene overskrider det som ifølge Lukács er for sjangerkonvensjoner å regne når de ikke nøyer seg med å tendere mot eposet, men langt på vei også deler eposets formål. Men det er likevel en stor forskjell: Som allerede antydnet besitter vi som lesere av Kjærstads trilogi bare delvis den samme forståelseshorisonten som «det norske folk» – fjernsynsseriens seere, biografiene lesere – innenfor fiksjonsuniverset. Den fullstendige, mytologiske himmelhvelvingen er kun tilstede i trilogien, ikke utenfor, og et slikt meningstap peker likevel i retning av en tradisjonell forståelse av trilogien som romaner, om da forholdet ikke også avdekker en svakhet ved Lukács' romanforståelse: muligheten for at den samme situasjonen også gjorde seg gjeldende i «eposets tidsalder», at menneskene ikke

hadde noen fastere himmel over seg da enn moderne romaners lesere, og at mytestoffet også her var innforstått, kun for eposets nærmest «impliserte lesere» og ikke for rapsodens virkelige tilhørere.

I alle tilfeller, hvorvidt den antikke himmelhvelvingen var fattbar for antikkens mennesker eller kun eksisterte innenfor litteraturens rammer, så opererer trilogien med et meningsfellesskap mellom «biografer» (fortellere) og biografiens «lesere» som er forskjellig fra en reell forståelseshorisont. Med andre ord kan det se ut til at Lukács' forståelse av «meningsimmanens» ikke lenger er like dekkende som det var når eposet utelukkende stod i kontrast til 1800-tallets (og tidligere) romaner. I trilogien dreier det seg derimot om en iboende mening som ligger enda dypere begravet i romanene, om en tilstramning som synes å gi avkall på alle realismens krav til etterligning, om en tro på litteratur *som* litteratur, i tråd med autonomiestetikken idealer, og en tro på at litteraturen i seg selv utgjør en virkelighet, hverken overordnet eller underordnet den fysiske, bare forskjellig. Dermed oppstår det en slags «episk immanens» (L:88), et meningsplan også utenfor erfaringens område, på tross av den tilsynelatende paradoksale vendingen vekk fra verden.

Resonnementet kan kanskje minne om hvordan Lukács anser Balzac for å nærme seg et lignende meningsplan, riktignok ved hjelp av personenes psykologi som verktøy. For selv om Balzac er å regne for realismens fremste og konstituerende forfatter, og selv om trilogien om Jonas Wergeland avviser realismens poetikk så vel som enhver form for psykologisk forklaringsmodell, kan likevel Balzacs særpregete «subjektiv-psykologiske demonisme» (L:88) hevdes å innta noe av den samme meningsbærende funksjonen. Lukács synes i hvert fall å mene at nettopp den besattes sinnelag virker som en utslagsgivende kraft utenfor eller hinsides den menneskelige vilje, og at denne kraften fremstår som selve grunnsetningen for de beskrevne personenes handlinger, noe som igjen får disse handlingene til å minne om den episke helts guddomsstyrte gjerninger. Forholdet til omgivelsene fremstår som en følge av denne «demonien» som høyst uegnet, men Lukács påpeker også hvordan dette uegnede forholdet besvares med en iboende mening mellom menneskene, i det sosiale spillet: «utenverden er rent menneskelig og hovedsakelig befolket av mennesker med åndsstrukturer som likner hverandre, selv om de er av forskjellige retninger og innhold» (L:88-89). Dette uegnede forholdet til omgivelsene, og den rekken av hendelser denne «demonien» medfører av mellommenneskelige forhold, er likevel uten reell interaksjon, som forvandlet til selve værens essens – noe som i *La Comédie humaine* manifesterer seg som en vase av livsløp hvis individer bare lever tilsynelatende i berøring med hverandre, men som i realiteten er fullstendig isolerte (L:89). Fordi dette livets lodd fremstår som likt for alle, uansett hvor forskjellig hver enkeltskjebne måtte fortone seg, fremstår skjebnefellesskapet likevel som ensartet, som et hele;

følgelig blir meningsimmanensen gjenoprettet, hevder Lukács og fremhever nettopp hvordan et potensielt endeløst tilfang av stoff blir avverget gjennom det han omtaler som Balzacs særpregete novellistiske fortelling av de beskrevne hendelser, samt det vell av mening en slik fortelling medfører – riktignok ikke uten å knytte et viktig forbehold til hvordan meningsimmanensen oppstår: «Denne formenes triumf er bare vunnet i den enkelte novelle, ikke for *La Comédie humaine* som helhet» (L:89). Like fullt ser Lukács ut til mene at de riktige premissene er til stede, at totaliteten lar seg skimte på grunn av verkets enorme, nærmest encyklopediske tilfang som forsterkes «ved at personene gjentatte ganger dukker opp og forsvinner i fortellingens uendelige kaos, den fremtrer også i en form som helt svarer til dette stoffets innerste vesen: den kaotiske, demoniske irrasjonalitets vesen» (L:89).

Til forskjell fra *La Comédie humaine* fokuserer trilogien om Jonas Wergeland kun på ett individ, og i den grad andre mennesker krysser hans spor er det utelukkende for å belyse sider ved hans personlighet og livshistorie; de er med andre ord underordnet biografiens objekt, kun for bipersoner å regne, deres tilværelse er helt uten den samme meningsfyllden som hans livsløp; på ingen måter er de hans like, på alle måter skiller hans skjebne seg fra de øvrige menneskenes liv. Barndommens ønske om å være ualminnelig er åpenbart oppfylt. Det kaotiske skjebnefellesskapet som Lukács fremhever som en meningsgrunn hos Balzac synes derfor ikke å finne sted i trilogien, men når Lukács fremhever hvordan «formenes triumf» kun er å finne i hver enkelt novelle, innebærer det at meningskonstruksjonen vel så mye som i hvordan de ulike skjebnene forholder seg til hverandre, oppstår i delenes forhold til helheten – nettopp slik hver enkelt historie i trilogien fremstår som en avgrenset fortelling, novelleaktig fortettet, og hvis helhet virker tilbake på delene og gir dem en større mening, som for eksempel hvordan det nevnte ønsket om å være ualminnelig får en klangbunn av tragisk overmøte når vi som lesere kjenner ambisjonenes utfall, hvordan betydningen av Jonas Wergelands nære drukningsdød på Hvaler leses i kontrast av at han senere skal redde kusinen fra å drukne i Zambezi-elven, eller hvordan han øver på å holde pusten kan knyttes opp mot raftingulykken, men også hans higen etter ånd (som beskrevet tidligere).

Hos Balzac er heller ikke en slik «formenes triumf», og den episke tendensen dette medfører, uten forbehold. Slik Lukács vurderer det, er det kun fragmentene som bærer denne iboende meningen, mens helheten virker tilfeldig sammenføydd (L:89). En slik forståelse av *La Comédie humaine* gir dermed uttrykk for at meningskonstruksjonen er illusorisk, vilkårlig, og likevel ikke av episke proporsjoner, mens hvert enkelt fragment følgelig synes å være utskiftbart: «Ingen av enkeltdelene sett under helhetens synsvinkel, har organisk nødvendig eksistens» (L:89). Men det samme kan neppe sies om trilogiens komposisjon; selv om også den i aller høyeste grad er konstruert krever forbindelsene, på tvers av kronologisk sammenheng,

en større organisk nødvendighet nettopp fordi tiden som (for)går ikke lenger er et strukturerende prinsipp, slik den er i den biografiske formen.

Hvor uendelig mange enkeltdeler kan tilføyes i *La Comédie humaine* «uten at noen indre fullstendighet ville avvise dem som overflødige» (L:89), ville en tilsvarende addisjon fullt ut ødelegge trilogiens komposisjon fordi nye enkeltdeler også innebærer en forskyvning av kontaktpunktene mellom dem, og følgelig at koplingene mellom enkeltdelene ville opphørt. Trilogiens «noveller» (i betydningen korte fortellinger) forholder seg derfor til den konstruerte helheten i det horisontale planet, som enkeltfortellinger som følger etter hverandre i en bestemt rekkefølge (og hvis rekkefølge og «koplingsskjema» bidrar til å gi delene deres distinkte betydning), samtidig som hver enkelt «nouvelle» også er med på å skape totaliteten på grunn av forbindelseslinjene mellom dem, en slags vertikalitet som binder dem sammen. Et annet fragment, betoningen av en annen hendelse fra Jonas Wergelands «biografi», ville med andre ord ikke bare gitt en forskjellig helhet, eller for den saks skyld et annet bilde av Jonas Wergeland, verkets helhetlige struktur ville dessuten brutt fullstending sammen. Følgelig ser hver enkeltdel ut til å bære, fordre og romme verkets totalitet på en måte som minner om «episk immanens».

Denne komposisjonens betydning står i sterk kontrast til *L'Éducation sentimentale*, den 1800-tallsromanen som ifølge Lukács synes å være «minst [...] komponert» (L:102): «Ikke noe forsøk blir gjort på å motvirke at den ytre virkelighet faller fra hverandre i heterogene, morkne og fragmentariske deler ved hjelp av en eller annen sammenføyingsprosess» (L:102). Flaubert lar altså være å binde bestanddelene sammen ved hjelp av for eksempel et samlende stemningsleie eller en gjennomgående koloritt; isteden fremtrer alle enkeltdeler som brutalt avskåret fra hverandre, som om de også speiler fraværet av mening og sammenheng i livet for øvrig: «de enkelte fragmenter av virkeligheten ligger blottlagt for oss i all sin hardhet, istykkerrevethet, isolasjon» (L:102). Men her kan det selvfølgelig innvendes at også uteblivelsen av en aksentuert konstruksjon likevel kan innta formens stilling, slik også kaotiske og mangeslungne beskrivelser av hovedpersonenes sinnstilstand kan oppfattes som et kongruent portrett av en tid, et sted og en psyke. For nærmest ufrivillig ser en slik syntetiserende aktivitet ut til å finne sted i leserens hode, uansett hvor sprikende materialet måtte være. Dessuten er heller ikke Lukács' avgrensning eller definisjon av et fragment selvnlysende. Like fullt viser lesningen av *L'Éducation sentimentale* hvordan romanen tilsynelatende kan fremstå som tilfeldig føyet sammen, som om utformingen av hver eneste detalj, hvert ord, hvert enkelt avsnitt, kun er ubevisst konstruert, uten en større menig.

Likevel synes Lukács å hevde at *L'Éducation sentimentale* er den romanen fra 1800-tallet som i størst grad oppnår «en sann episk objektivitet» (L:102), med andre ord som

går lengst i å tendere mot eposets meningsdannelse. For Lukács skyldes dette i all hovedsak romanens skildring av tiden, eller kanskje heller hvordan tiden i seg selv ikke blir beskrevet, men heller kommer til uttrykk indirekte, som en ubunden strøm som underlegger seg personenes skjebner: «Dens frie, uavbrutte forløp er det samlende prinsipp for den homogenitet som sliper av alle skarpe kanter på de heterogene fragmentene og etablerer et forhold – skjønt irrasjonelt og uutsigelig – mellom dem» (L:102-103). Tiden synes dermed å innta den mytologiske himmelhvelvingens funksjon, den blir guddomskraften som gir mening til tilværelsen, som strukturerer menneskenes liv, og som frembringer fornemmelsen av et enhetlig univers hvor alle så å si har sin plass under stjernene (L:103). Men dette er igjen ikke mer enn en tilsynelatende totalitet, for tiden gir kun inntrykk av å systematisere. I *L'Éducation sentimentale* er (som tidligere nevnt) tiden egentlig en moralsk forringende kilde, noe som, gjennom tilbakeblikk, bare gir mening til nederlaget: «I romanen blir mening atskilt fra liv og dermed også det vesentlige fra det tidsmessige; man kunne nesten si: en romans indre handling er ikke annet enn en kamp mot tidens makt» (L:101). Den biografiske forms fremste prinsipp er med andre ord å skildre tiden som forgår, samt nostalgien dette medfører. Romanen kan derfor forstås som en klagesang over det tapte, men også som en erkjennelse av hvordan fortiden var kodet om ikke med mening så i alle fall med forhåpninger, med muligheter, og med en fremtidsrettet higen som aldri skulle la seg realisere.<sup>22</sup>

Forestillingen som avdekker avstanden mellom idealene og den egentlige (utopiske) helhet gjør i alle fall alt strev, og alle medfølgende skuffelser, mindre håpløst for Frédéric Moreau: «det som skjer, er meningsløst, fragmentarisk, trist, men det er alltid gjennomlyst av håp eller erindring» (L:103). For Jonas Wergeland er derimot formen – og eksistensen – avrundet, ferdig. Derfor kan det kanskje hevdes at det heller ikke finnes noen reell erindring, like lite som det finnes et reelt håp, for både erindring og håp fordrer en form for kronologisk forløp: Like selvfølgelig som forestillingen om en fremtid – ennå ikke inntruffen, men logisk forbundet med nåtiden – skaper forventninger og muligheter, er det den allerede tilbakelagte fortiden som i nåtiden gjør minnene mulig.

Det kan kanskje innvendes at også han, ved flere anledninger, uttrykker drømmer, håp, som for eksempel ambisjonene om bli «landsfader», like mye som han tidvis også ser sitt liv i retrospekt, som for eksempel når han kommer hjem igjen til Villla Wergeland og finner Margrete på stuegulvet, og dette igjen avføder minner. Men dette er ikke nødvendigvis egentlige drømmer eller egentlige tilbakeblikk. Tiden er isteden noe som nærmest er samlet i et punkt, som om fortid, nåtid og fremtid er i konstant berøring med hverandre. Av denne grunn

---

<sup>22</sup> I hvert fall om Lukács forståelse av *L'Éducation sentimentale* skal legges til grunn for forståelsen av romanen som sjanger.

opplever ikke Jonas Wergeland noe fritt forløp av tid, samtidig som tiden likevel fremstår som et strukturerende prinsipp fordi det nettopp er den alternative kausaliteten som gjør koplingene mulig. Veien kan derfor hevdes å være kort fra form til livsanskuelse, eller omvendt, ikke ulikt hvordan eposets meningsgrunn og virkelighetens hjemlige verden forholdt seg gjensidig til hverandre.

Denne tidens rolle synes også å minne om hvordan svunnen tid ikke har noen egentlig plass i eposet (eller dramaet): «Da disse formene ikke vet noe om at tiden forgår, finnes det hos dem ingen opplevelse av kvalitativ forskjell mellom det som var og det som er; tiden har ikke makt til å forandre, den kan verken styrke eller redusere betydningen av noe» (L:104). Med andre ord opphører ethvert skille mellom fortid og nåtid, på samme måte som også Jonas Wergeland befinner seg i en slags evig midte.

Tiden som eposet beskriver er riktignok ikke uten permanens; «en kan bare tenke på de ti år i *Iliaden* og på årene i *Odyseeren*» (L:99), skriver Lukács. Like fullt er denne utstrekningen av tid av mindre betydning fordi den ikke rører ved menneskene, legger aldri virkelige føringer, underlegger seg ingen, og er der kun for å beskrive heltens viljestyrke, mot og beslutsomhet, og ikke minst tilkjennegi eposets velde og hensikt (L:99-100). Det eposets helter gjennomgår og erfarer er derfor preget av en tilsvarende gyldighet som hos gudene: «Den tid som er gitt her, er altså stillestående og kan overskues i ett blikk. Dikter [...] kan bevege seg fritt i alle retninger. Tiden har i likhet med rommet flere dimesjoner, men ingen retning» (L:100). På tilsvarende vis er Jonas Wergelands erfaringer preget av en vedvarende gyldighet, samtidig som fortellerne, liksom rapsoden, kan bevege seg fritt mellom de tredimensjonale rommene tiden skaper, til forskjell fra hvordan romanens (tradisjonelle) biografiske form – assosiative sprang og erindringsprosesser til tross – lar tidens ødeleggende kraft, og kronologien den medfører, bli selve romanens kilde.

Når Lukács definerer romanen som «den modne mandighets form» (L:69), viser dette derfor ikke bare til handlingsplanet, hvordan romanen beskriver en hovedperson som er i ferd med å bli voksen, men kan også leses i overført betydning, hvordan selve formen har blitt moden, i den forstand at den har tatt tidens brutalitet og verdens meningstap innover seg og forvandlet denne trøstesløse tilstanden til diktning. Å hige etter «modenhet» blir derfor romanforfatterens viktigste forsett, ser Lukács ut til å mene. Forsettet resulterer igjen i en erkjennelse om at det avgjørende krav i romanen også må forlanges av livet, selv om kravet umulig vil la seg realisere (L:69). Derfor konkluderer Lukács med at romanen er den transcendentale hjemløse verdens epos, at heltens sinnelag er som besatt av onde ånder, og at romanens allmenngyldige lære «er den mandige, modne innsikt at meningen aldri helt makter å gjennomtrenge virkeligheten» (L:71), men at romanen, like fullt, blottet for den utopiske



streben etter mening ville vært uten holdepunkter, og følgelig blitt oppløst i «det vesensløse intet» (L:71).

Men om 1800-tallsromanen kanskje nærmer seg eposet, forblir den fullstendige forvandlingen utenkelig. Lukács begrunner dette med å vise til romansjangerens delvis ironiske uttrykk, eller mer presist, hvordan manifestasjonen av forvandlingen (romanens overskridelse) i en humoristisk, gjendrivende tone vil være i konflikt med verkets uttrykk forøvrig, og dermed hindre det i å fremstå ensartet, konsekvent gjennomført, som et hele – hvilket nettopp er premisset for eposets sluttede struktur (L:115-116). Trolig er det derfor Goethes *Wilhelm Meister Lehrjahre* blir Lukács fremste eksempel på hvordan tilbøyeligheten til å ligne eposet kommer i konflikt med en «ironisk gestaltning» (L:116). For universet Goethe skildrer er kun tilsynelatende i overensstemmelse med det egentlige livet; av den grunn blir den esoteriske «tårnkretsen» – denne nærmest mystiske innretningen mot slutten av romanen, hvis gjerninger er som styrt av forventningen om en skjebne – uunnværlig for å avslutte romanen så vel som Wilhelm Meisters søken. Goethe tyr altså til eposets virkemidler for å fullføre romanen: «Han trengte dem for å gi romanens slutt sanselig betydning og tyngde, og skjønt han forsøkte å berøve dem deres episke kvalitet ved å bruke dem lett og ironisk i håpet om å forvandle dem til elementer i romanformen, måtte han mislykkes» (L:116). For Goethes øvrige, humoristiske og delvis spottende tone, fører ikke til mer enn å innskrenke det fantastiske ved å vise tydelig frem hvordan det er tilfeldig og uten egentlig mening, men dette er likevel ikke nok til å avverge at avviket fra romanens gjennomgående uttrykk ødelegger inntrykket av meningsimmanens (L: 116-117). Mystikken synes med andre ord å være tilføyet; nærmest som en *deus ex machina* fremtrer denne meningsbærende «tårnkrets» og demonstrerer dermed hvordan meningsimmanensen ikke er immanent likevel, men at den heller kommer utenifra, som et tillegg for at romanen skal fullendes og Wilhelm Meister omsider skal vinne tilhørighet. Og antakeligvis er det fra dette Lukács utleder kjernepunktet i sin definisjon av romanen – slik den oppsummeres i følgende (stadig tilbakevendende) sentens: «Romanen forteller om inderlighetens eventyr; innholdet i romanen er historien om sjelen som drar ut for å finne seg selv, som oppsøker eventyret for å bli prøvet av det, og ved å klare prøven, finne fram til sitt eget vesen» (L:72).

Denne definisjonen har stått sentralt gjennom hele denne analysen – særlig i det foregående kapitlet: «Trilogiens typologier» – noen ganger klart og tydelig uttalt, andre ganger via omveier. I alle tilfeller har definisjonen fungert som et premiss eller som en slags implisitt bevisføring for Jonas Wergeland-trilogiens forhold til 1800-tallsromanen, enten det har dreid seg som abstrakt idealisme (don Quijote), desillusjonsromantikk (Frédéric Moreau) eller dannelsesromanen (Wilhelm Meister). Med andre ord har lesningen, selvsagt nok, tatt for gitt

at trilogiens bøker er og blir romaner. Rent institusjonelt er kjensgjerningen ubestridelig, og lesningen av trilogien i lys av Lukács' skjema har kanskje ikke gjort annet enn å styrke en slik påstand – hvor selvfølgelig den enn måtte være. Likevel avdekker anvendelsen av den dialektiske modellen at Jonas Wergelands forhold til eventyret skiller seg fra hvordan en søken etter «sitt sanne jeg», mening og tilhørighet fortonet seg for 1800-tallets romanhelter. Jonas Wergelands mange ansikter, eller overflater, dette vellet av litterære personer han synes gjennomstrømmet av, og fraværet av et biografisk forløp, er uansett påfallende forskjellig fra de romanpersonene som utgjør fundamentet i Lukács' skjema, samt sammenligningsgrunnlaget for denne analysen. Sammen med trilogiens premiss – hvordan Jonas Wergeland allerede er, eller har vært, en nasjonal stjerne forut for nedtegnelsen av «biografiene» – peker dette derimot i en annen retning, vekk fra det klassisk romanaktige og mot det det episke, på en langt mer dyptgripende måte enn som ren tilbøyelighet. Kanskje er trilogien om Jonas Wergeland derfor å regne som et epos for vår tid, samtidig som dette også styrker lesningen av trilogien som romaner, i tråd med hvordan både Lukács og Bakhtin definerer romanen som et slags moderne epos. Men kanskje er trilogien heller begge deler: både romaner og samlet sett et epos, og i begge tilfeller en fortelling om et hjemlig, moderne Norge, eller slik biografen i *Erobreren* uttrykker det: «Da skulle det være mulig å betrakte biografien om Jonas Wergeland som enhver nordmanns biografi» (E:332).

## Litteratur

- Adorno, Theodor W. 2006. *Minima moralia : refleksjoner fra det beskadigede livet* [ty. orig. 1951]. Overs. Arild Linneberg. Pax. Oslo
- Amadou, Anne-Lisa. 2001. «Etterord». *Frédéric Moreau. En ung manns historie*. Aschehoug & Co. Oslo, s. 490-496
- Bakhtin, Mikhail M.. 2003. «Epos og roman: Om romanstudiets metodologi» [rus. orig. 1941]. Overs. Jostein Børtnes. *Moderne litteraturteori*. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. Universitetsforlaget. Oslo, s. 119-141
- Barthes, Roland. 1999. *Mytologier* [fr. orig. 1957]. Overs. Einar Eggen. Gyldendal. Oslo
- Barthes, Roland. 2003. «Virkelighetseffekten» [fr. orig. 1968]. Overs. Karin Gundersen. *Moderne litteraturteori*. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. Universitetsforlaget. Oslo, s. 73-79
- Benjamin, Walter. 1977. «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen». *Gesammelte Schriften*, bind II-1. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, s. 140-157.
- Benjamin, Walter. 1989. «Om den mimetiske evne». Overs. Tore Eriksen. *Walter Benjamin Oversat*. Slagmarks Skyttergravsserie. Slagmark. Århus, s. 121-124
- Bibelen. 2011. Bibelselskapets oversettelse [litteraturutgaven]. Oslo
- Buvik, Per. 28.09.1993. «Fortellinger og sammenhenger». *Bergens Tidende Morgen*
- Buvik, Per. 02.08.1993. «Jan Kjærstads mesterverk». *Bergens Tidende Morgen*
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2002. *Den skarpsindige lavadelsmann don Quijote av la Mancha* [sp. orig. 1605 (bok I) og 1615 (bok II)]. Overs. Arne Worren. Aschehoug & Co. Oslo

- Dahl, Sverre. 1998. *Historien om doktor Johann Faust : den vidt beryktede trollmann og svartekunstner*. Bokvennen. Oslo
- Dante Alighieri. 2004. *Dantes Guddommelige Komædie* [it. orig. 1308-1321]. Gjendikt. Ole Meyer. Multivers. København
- Eriksen, Trond Berg, Andreas Hompland og Eivind Tjønneland. 2003. *Norsk idéhistorie (bind VI) : Et lite land i verden*. Red. Trond Berg Eriksen og Øystein Sørensen. Aschehoug & Co. Oslo
- Eriksen, Trond Berg. 2000. *Freuds retorikk : En kritikk av naturalismens kulturlære*. Universitetsforlaget. Oslo
- Flaubert, Gustave. 2001. *Frédéric Moreau. En ung manns historie* [fr. orig. 1869]. Overs. Axel Amlie. Aschehoug & Co. Oslo
- Foucault, Michel. 2003. «Hva er en forfatter?» [fr. orig. 1969]. Overs. Frode Molven. *Moderne litteraturteori*. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. Universitetsforlaget. Oslo, s. 287-302
- Goethe, Johann W. v. 1966. *Goethes Faust : Der Tragödie erster und zweiter Teil : Urfaust* [1808/1832]. Komm. Erich Trunz. Christian Wegner Verlag. Hamburg
- Goethe, Johann W. von. 2002. *Faust : en tragedie* [ty. orig. 1808/1832]. Gjendikt. André Bjerke. Aschehoug & Co. Oslo
- Goethe, Johann W. von. 2003. *Wilhelm Meisters læreår* [ty. orig. 1795-96]. Overs. Sverre Dahl. Aschehoug & Co. Oslo
- Hegel, G. W. F.. 2007. *Åndens fenomenologi* [ty. orig. 1806-07]. Overs. John Elster m.fl.. Pax. Oslo
- Homer. 2000. *Odysséen*. Gjendikt. Peter Østbye [utgitt første gang på norsk 1922]. Gyldendal. Oslo

- Hyman, Isabelle og Marvin Trachtenberg. 1986. *Architecture : From prehistory to post-modernism*. Harry N. Abrams, Inc. Publishers. New York
- Haarberg, Jon, Tone Selboe og Hans Erik Aarset. 2007. *Verdenslitteratur: Den vestlige tradisjonen*. Universitetsforlaget. Oslo
- Kittang, Atle m.fl.. 2003. Innledning til «Epos og roman: Om Romanstudiets metodologi». *Moderne litteraturteori*. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. Universitetsforlaget. Oslo, s. 119
- Kittler, Friedrich. 2009. *Mediefilosofi* [ty. orig. 1985, 1986, 2002, 2003 og 2007]. Overs. Knut Ove Eliassen. Cappelen akademisk forlag. Oslo
- Kjærstad, Jan. 1993. *Forføreren*. Aschehoug & Co. Oslo
- Kjærstad, Jan. 1996. *Erobreren*. Aschehoug & Co. Oslo
- Kjærstad, Jan. 1999. *Oppdageren*. Aschehoug & Co. Oslo
- Kjærstad, Jan. 2007. *Kjærstads matrise : Samlede essays : Med bonusspor*. Aschehoug & Co. Oslo
- Korsvold, Kaja. 05.09.1999. «Siste bok om mediegyru Wergeland». *Aftenposten Morgen*
- Krogh, Thomas. 2007. «Kommentar til kapittel VI (Ånden)». *Åndens fenomenologi*. Pax. Oslo, s. 238
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 1. utg. Kunnskapsforlaget. Oslo
- Lukács, Georg. 1920. *Die Theorie des Romans*. Verlegt bei Paul Cassirer. Berlin
- Lukács, Georg. 1979. *Goethe and his age* [ty. orig. 1947]. Overs. Robert Anchor. Merlin. London

- Lukács, Georg. 2001. *Romanens teori* [ty. orig. 1920]. Overs. Per Paulsen. Gyldendal. Oslo
- Moretti, Franco. 2000. *The Way of the World : The Bildungsroman in European Culture* [1987]. Verso. London/New York
- Neubauer, John. 1996. «Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in Theories of the Novel». *Poetics Today*, Vol. 17, No. 4. Duke University Press. Durham, s. 531-546
- Rask Pedersen, Gudmund. 2009. «Jan, Jonas og Jesus». *Jesus som bogorm*. Red. Svend Bjerg og Marie K. Monrad. Forlaget Alfa. København, s. 99-112
- Uthaug, Geir. 2008. *Et verdensdyp av frihet : Henrik Wergeland : Liv – Diktning – Verdensbilde*. Koloritt. Oslo
- Wergeland, Henrik. 1991. *Wergeland for hvermann : lyrikk og prosa*. Red. Harald Beyer. Gyldendal. Oslo
- Waage, Peter Normann. 2008. *Jeg : individets kulturhistorie*. Schibsted. Oslo
- Øhrgaard, Per. 1999. *Goethe : et essay* [da. orig. 1999]. Overs. Sverre Dahl. Gyldendal. Oslo
- Østenstad, Inger. 2009. *Hvorfor så stor? : En litterær diskursanalyse av Dag Solstads forfatterskap* (Avhandling for ph.d.-graden). Universitetet i Oslo: Det humanistiske fakultet